الجزيرة العربية
حديقة الرسامين

الهندسة المعمارية
والفن الجداري في عسير

النص والصور

تييري موجيه

مراجعة وتصحيح

الأستاذ الدكتور/ معجب بن سعيد الزهراني

أستاذ الأدب الحديث وعلم الجمال بجامعة الملك سعود

مكتبة الملك عبد العزيز العامة

١٤٣٠ هـ / ٢٠٠٩ م

ⓒ مكتبة الملك عبد العزيز العامة، ١٤٣٠هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
موجيه، تييري
الجزيرة العربية حديقة الرسامين. / تييري موجيه؛ مكتبة الملك عبد العزيز العامة. - الرياض، ١٤٣٠هـ
٢٨٨ ص ؛ ٢٣ × ٣٠,٥ سم.
ردمك : ٧-٣٣-٨٠١٩-٦٠٣-٩٧٨

١- المدن والقرى - السعودية. ٢- العمارة السعودية - صُوَر.
أ. مكتبة الملك عبد العزيز العامة (مترجم). ب. العنوان.
ديوي: ٩٥٣,١ ١٤٣٠/٧٢٣٩

رقم الإيداع : ١٤٣٠/٧٢٣٩
ردمك : ٧-٣٣-٨٠١٩-٦٠٣-٩٧٨

هذا العمل مُترجم من النسخة الفرنسية من كتاب بعنوان:
Arabie, jardin des peintres
de
Thierry Mauger

ص.ب / ٨٦٤٨٦ الرياض / ١١٦٢٢
هاتف / ٠٠٩٦٦١٤٩١١٣٠٠ فاكس / ٠٠٩٦٦١٤٩١١٩٤٩
www.kapl.org.sa

الجزيرة العربية
حديقة الرسامين



زخارف بزوايا بارزة على أحد الأبواب
تهدف - كما يعتقد المؤلف -
إلى طرد الأرواح الشريرة.
(منخفض نجد، قحطان،
سنحان)


بسم الله الرحمن الرحيم



تصدير

الحمد لله على نعمة التوحيد، والشكر للمولى العلي القدير على شرف حمل رسالة نبي الأمة، وخدمة أقدس بقعتين على وجه الأرض، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد...

منذ تأسيس مكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض، وهي لا تألو جهدًا في تقديم خدماتها القرائية والبحثية وغيرها لعموم المستفيدين من القراء والباحثين والمتخصصين، تأكيدًا لدورها الثقافي والعلميّ في المجتمع، وترجمة صادقة لسياسة رؤية مجلس إدارة المكتبة الموقر وأهدافه.

كتاب «الجزيـرة العربيـة حديقـة الرســامين» الصادر عن دار آدم بيرو في باريس، تأليف الباحث الفرنسي (تييري موجيه Thierry Mauger)، يُعدّ تجسيدًا للقيمة الحقيقية للبيئة الفلكلورية الجمالية لجنوب المملكة العربية السعودية، ويؤكد للقراء عمومًا مدى التنوع الثقافي لهذه المنطقة. ويحفل الكتاب بالصور الملونة التي أخذت بعدسات مصور محترف جاب جميع مناطق ومحافظات جنوب المملكة العربية السعودية وعاش بها، وكوّن من خلالها علاقات وصداقات متينة مع سكانها والمقيمين بها.

أَبْرَزَ مؤلف هذا الكتاب التقليد الرائع لرسوم الجدران والأرضيات الملونة، والذي تقوم به النساء والأطفال في (منطقة عسير) بالمملكة العربية السعودية، حيث انكب المؤلف على التعريف بهذا الفن المجهول والنادر لكثير من القراء الذين لا يعرفون عن المملكة العربية السعودية إلا القليل في مجال الفن الجداري بالتحديد. يعكس الكتاب بأمانة أدق التفاصيل لعمارة دون معماريين، وهي ذات جمالية أخاذة، أقل ما يقال عنها بأنها رائعة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعادات وتقاليد سكان المنطقة نفسها. ويشتمل الكتاب على معلومات وصور وخرائط ورسوم بيانية وغيرها، تعد مصدرًا غنيًا للباحثين والمتخصصين في هذا الفن في مناطق جنوب المملكة العربية السعودية عامة، ومنطقة عسير على وجه الخصوص . والكتاب من الحجم الكبير، جاء في مقدمة وسبعة أجزاء، بدأ المؤلف بعرض تاريخي، ولمحة عن الطبيعة الجغرافية للمملكة العربية السعودية، وتناول المكونات الأساسية للفن المعماري، ثم تطرق لفن الرسوم الجدارية والتلوين والزخرفة، واختتم الكتاب بالمقارنة بين الفن الكلاسيكي، والفن الحديث.

الجدير بالذكر، أن مؤلف هذا الكتاب متخصص في مجال الهندسة، أقام في المملكة العربية السعودية وعمل بها مدةً طويلةً، وخصص أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في مجال: «أنثروبولوجيا العمارة والفن الجداري في منطقة عسير».

ومكتبة الملك عبد العزيز العامة، وهي تضع بين يدي القارئ الكريم هذا العمل المميز، ليحدوها الأمل بأن يتحقق الهدف الذي من أجله نشر، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

مكتبة الملك عبد العزيز العامة

كلمة شكر

هذا الكتاب هو الصيغة المختصرة لأطروحة دكتوراه في الأنثروبولوجيا والأعراق البشرية قدمت ونوقشت في معهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية تحت عنوان: Synthèse descriptive et interprétative de l'architecture et de l'art mural vernaculaires du 'Asir (province méridionale de l'Arabie Saoudite) «أطروحة وصفية وتفسيرية للهندسة المعمارية والفن الجداري الوطنيين في عسير (منطقة جنوبية في المملكة العربية السعودية)».

إن مهماتي الدراسية والبحثية نقشة ١ (١٩٩٤م)، ونقشة ٢ (١٩٩٦م)، ونقشة ٣ (١٩٩٨م) ما كانت لتنجز لولا المساعدة الكريمة لصاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز آل سعود، أمير منطقة مكة المكرمة الذي تناسى هفواتي. فبصفته أمير منطقة عسير في ذلك الوقت، وضع بتصرفي سيارة تصلح لكل التضاريس وجواز مرور. لقد سهّل وأمّن لي دخول منطقة عسير، وأسهم بدعمه على نحو فاعل في إسقاط اعتراض السكان المحليين على التصوير.

أقدّم شكري في المرتبة الأولى إلى السيد فرانسوا بويون François Pouillon مدير الدراسات، الذي وجّه بحزم خطواتي الأولى في معهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، ولم يتوان عن إبداء دعمه الثابت لي. كما أشكر أيضاً السيد فرانسوا سيغو François Sigaut، مدير الدراسات في معهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية الذي رحب بمشروعي على الفور وقبل بإدارته والإشراف عليه. وأخيرًا، أوجّه شكري لأعضاء اللجنة الفاحصة، السادة دومينيك كليفنو Dominique Clévenot، كريستيان روبان Christian Robin وجاك سين Jacques Seigne.

وأوجّه امتناني كذلك إلى الدكتور محمد آل زلفة عضو مجلس الشورى سابقاً، وإلى الدكتور هاني القحطاني، المهندس المعماري والأستاذ في جامعة الملك فيصل في الدمام، لمشاركتهما الفكرية.

ومن جمهرة السعوديين الذين نوروني، تبرز بعض الأسماء فوراً: محمد حسين غريب الألمعي، فايع محمد المشني، محمد طرشي محمد الصغير، فايع يعقوب فايع العثمان، يحيى محمد القحطاني.

وأوجّه أخيراً تحية تقدير بعد الوفاة لشريفة أحمد مسفر.

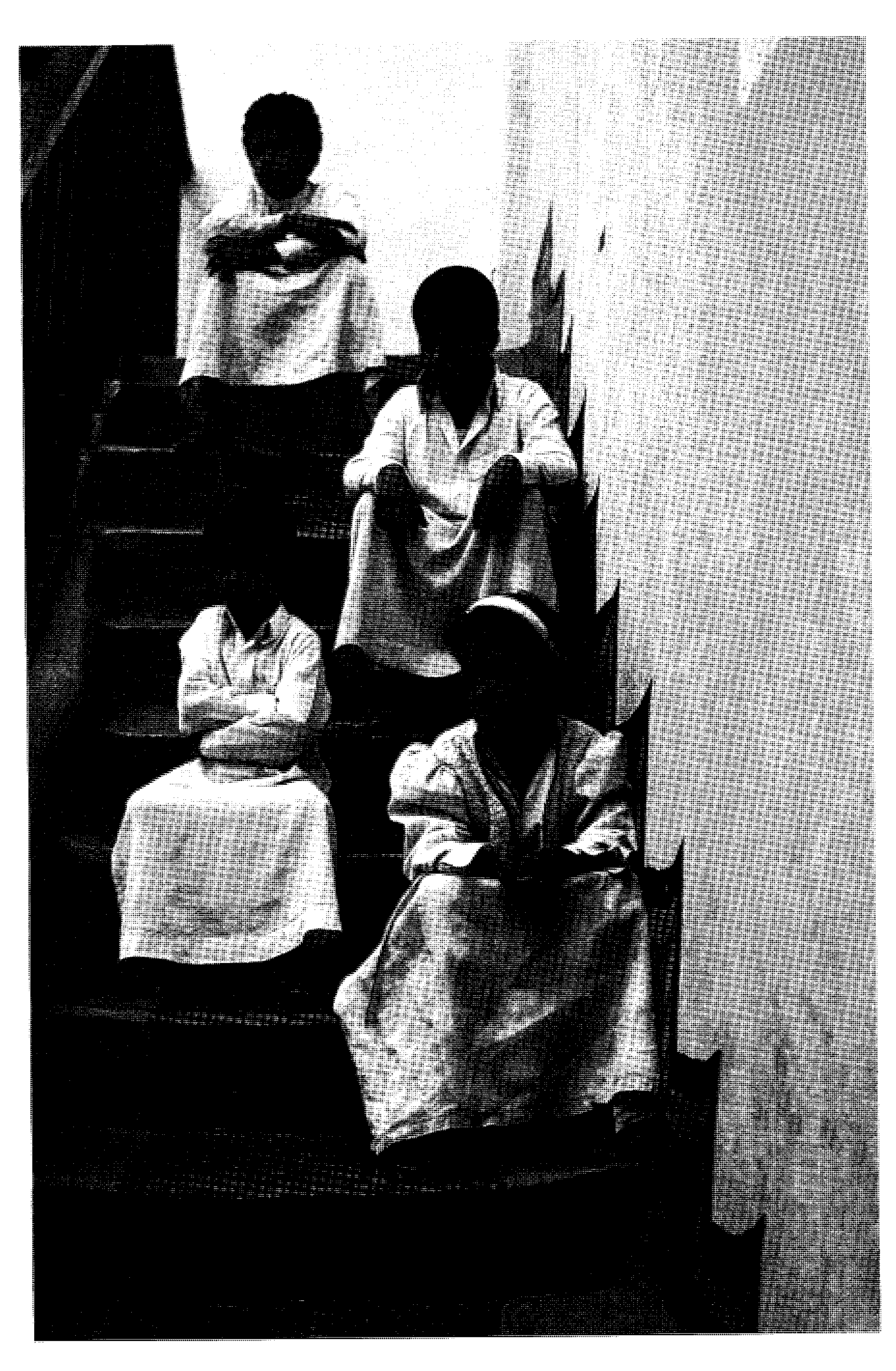
الخرائط والرسوم التخطيطية:

كلير لوفاسور

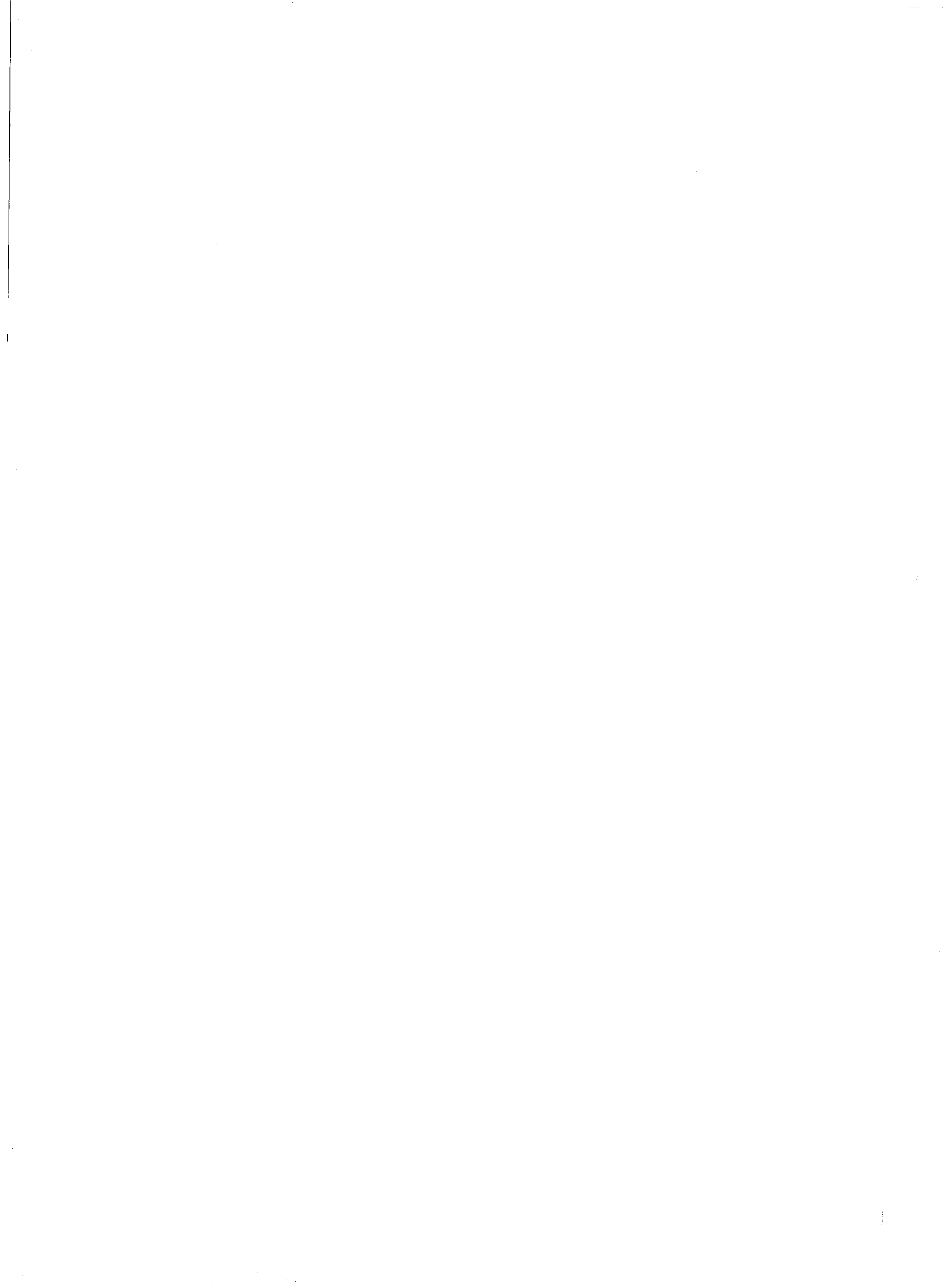
الإخراج الفني:

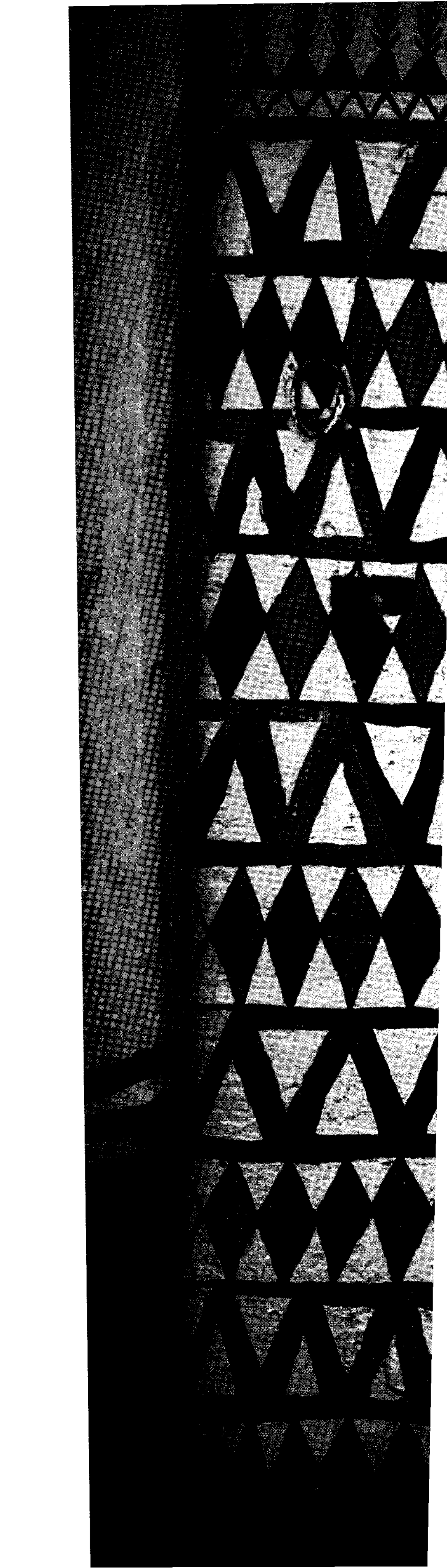
رندا خوري وفرنسوا لويس

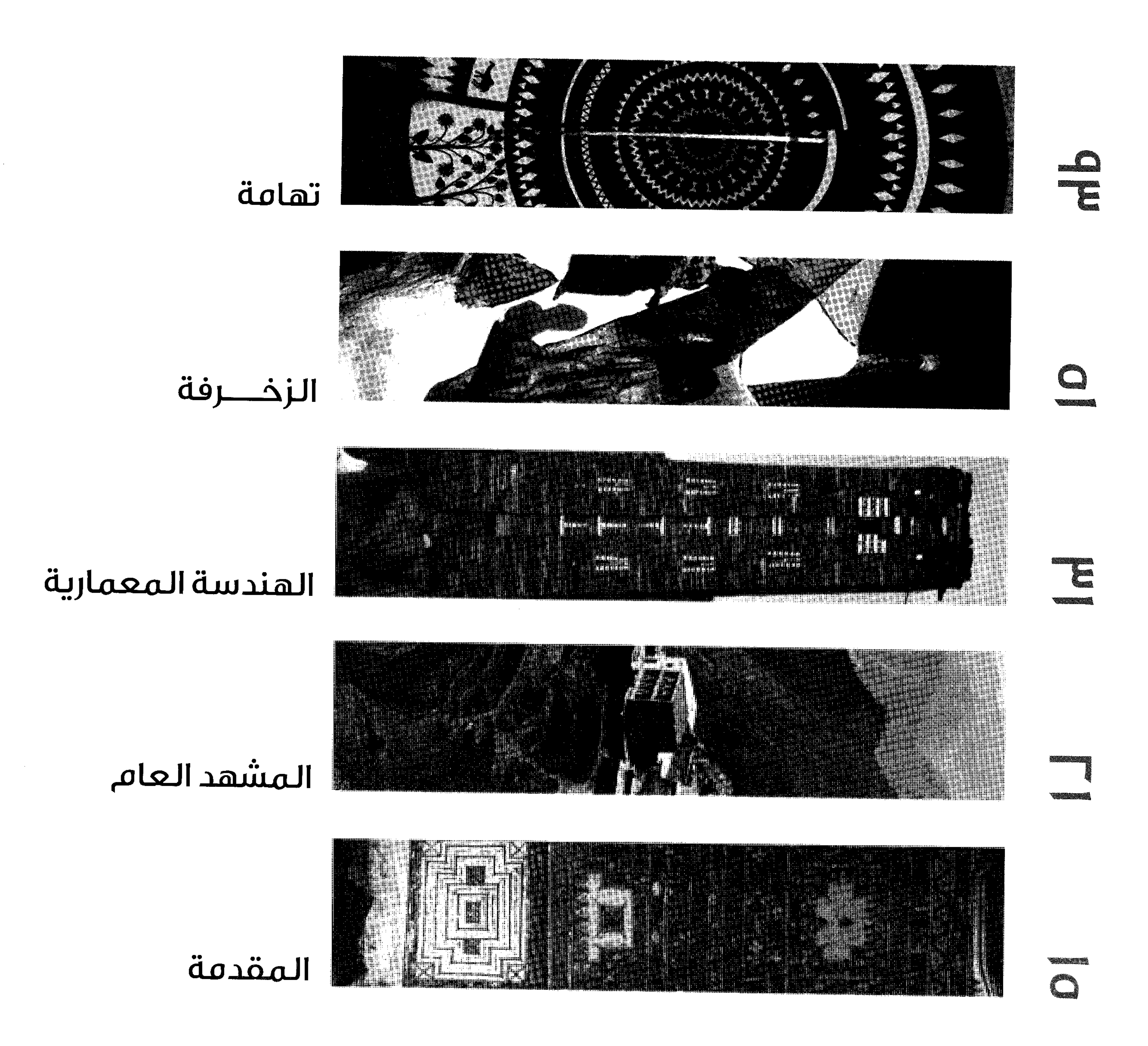
تحية لنساء عسير

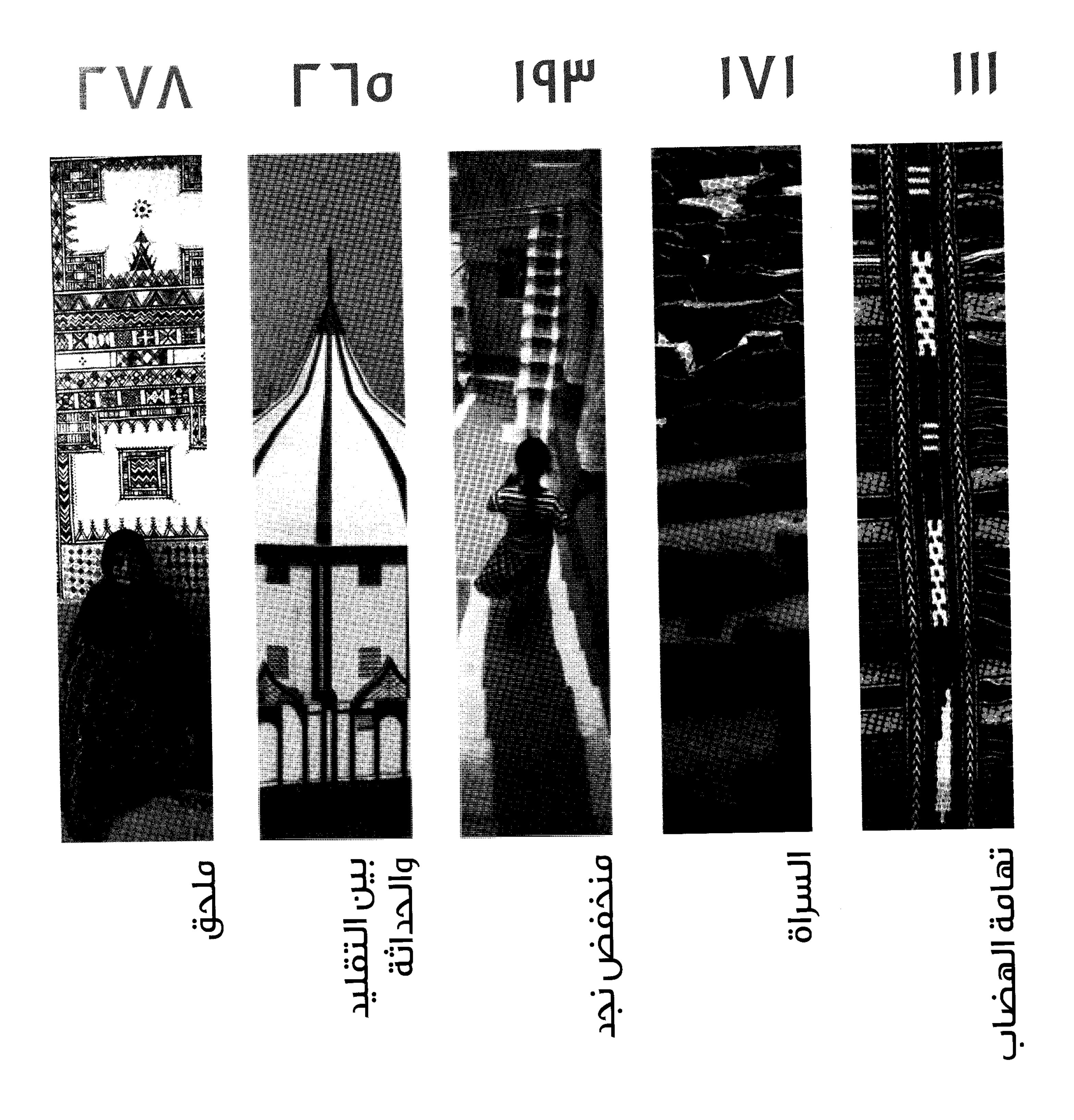


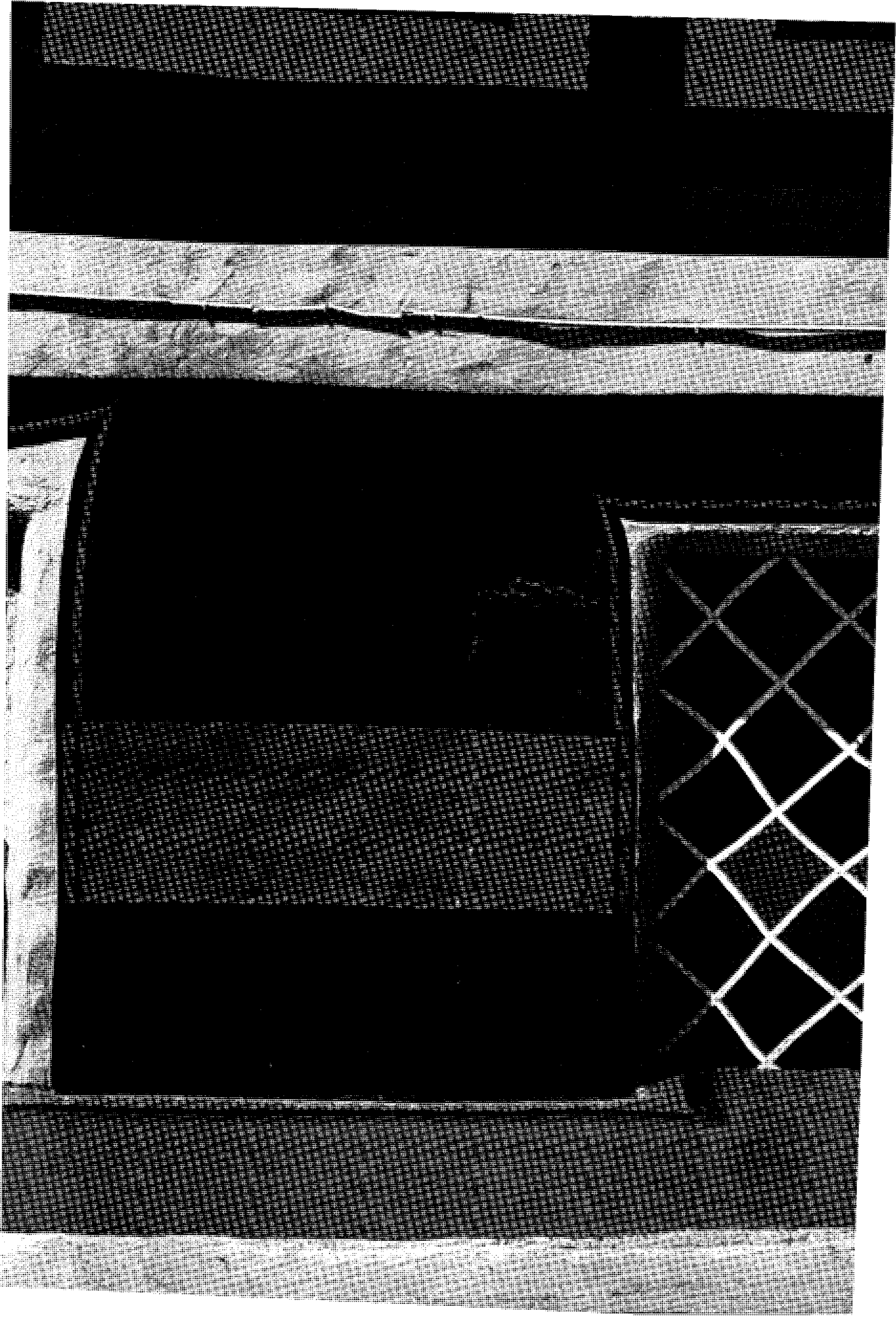
«قالٍ الديك للشحرور يوماً:
الأناقة أمر ولا أسهل عندما نعيش في العتمة. لكن لا بد من المغامرة باتجاه الألوان».
(من قصيدة للشاعر إدمون روستان)

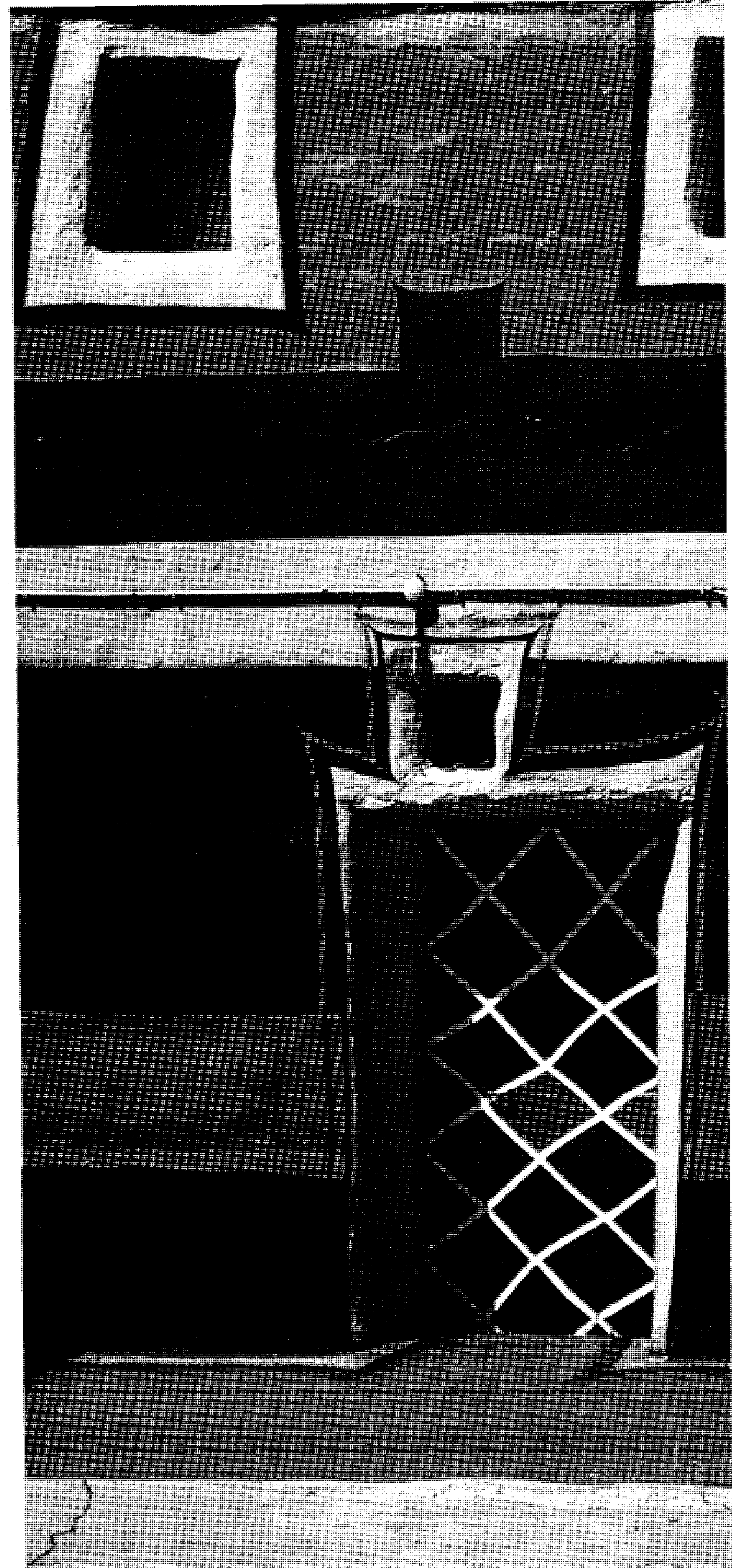




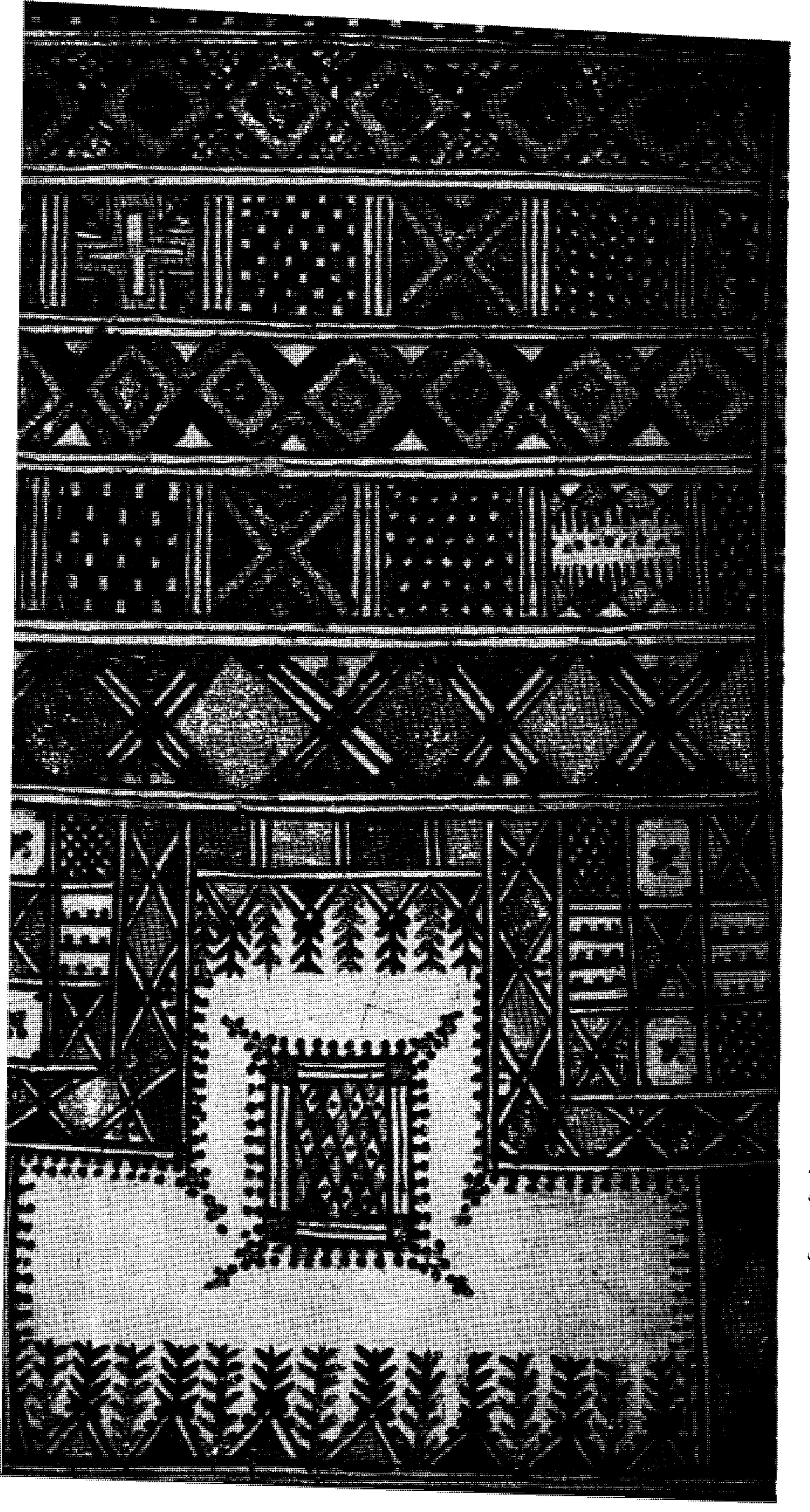




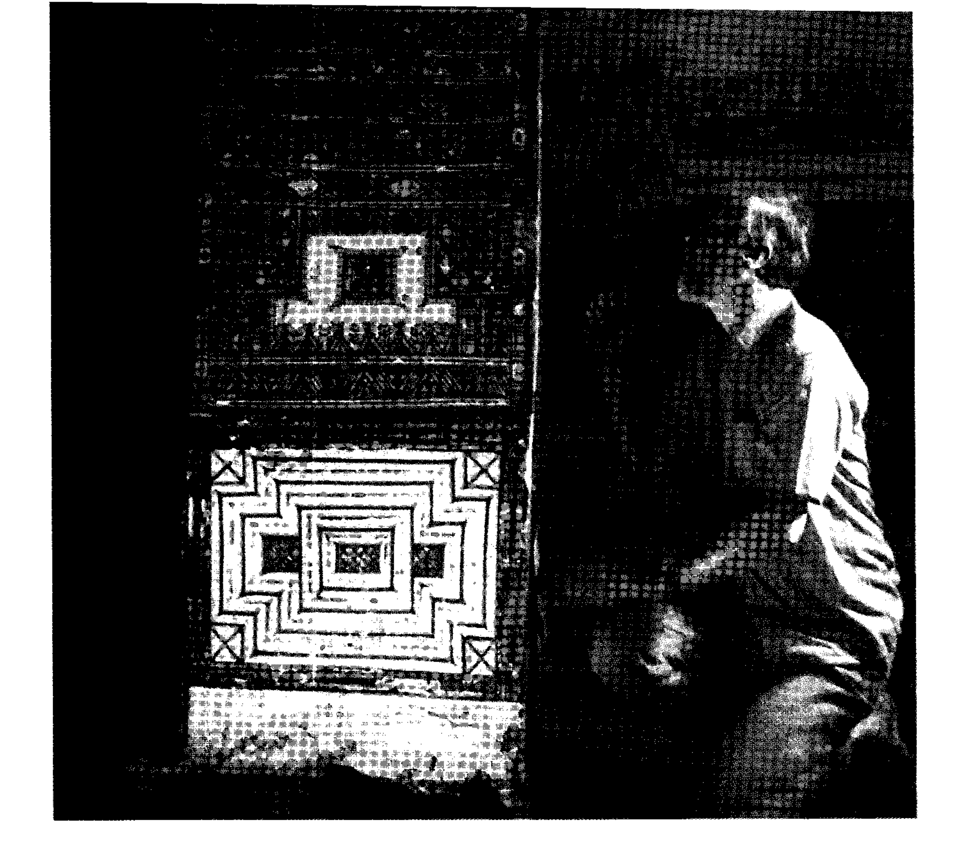




ثمة ابتهاج لا يمكن إنكاره في تنفيذ تلوين البيوت. الرسم لا يغطي سوى الجزء الأسفل من هذه الواجهة. كما لو أن بدلة قصيرة جدًا قد فصلت لها سجادة من الرسم ممدودة على الأرض.
(منخفض نجد.
قحطان. سنحان)



فضاء أرضية متوسطة
لواجهة قديمة أنجزت
بالدهان.
(تهامة الهضاب. رجال
ألمع. رجال . شريفة)



تظهر زخرفة هذه البترة ببطء بفعل الفرشاة كالصورة في الحمام الكاشف.
الظلام وحالة الحفظ في قاعة الجلوس سمحا لها بعبور السنوات دون أن يلحق بها ضرر كبير.
(تهامة الهضاب. رجال ألمع. رجال)

تحت جناحي الشاهين

«**نبحث** عن أخصائيي رادار للعمل في الشرق الأوسط». هذا الإعلان المختزل وضعني على منصة الانطلاق إلى المملكة العربية السعودية التي فتحت لي أبوابها بفضل عقد شاهين[1]، بين شركة طومسون - CSF ووزارة الدفاع والطيران السعودية. يقال: «سوق العصر»؛ ففي إطار عقد توريد التجهيزات الإلكترونية وأنظمة الأسلحة، طلب من فرق فرنسية للهندسة التعليمية القيام بعمليات تدريبية لسعوديين من سلاح الصيانة. بهذه الصفة وصلت إلى منطقة الحجاز عام ١٩٧٩م، إلى مدرسة الصيانة في الطائف، مسلحا بهذا السبب الاجتماعي، ثم عقدت العزم على الغوص في حضارة أخرى، واقتسام الحياة اليومية مع السعوديين: مسعى إنساني على خلفية صفقة أسلحة! كان لابد أن أشرك زوجتي في هذا المشروع؛ إذ إن حضورها سيكون حاسمًا للتواصل مع القبائل؛ فإذا كان الرجل يشكل تهديدًا ما فإن المرأة تولد الاطمئنان.

قادني التجوال إلى المناطق الموغلة في عزلتها، والمتعذر بلوغها في الأطراف البعيدة والعتيقة من المملكة. منذ لقائي الأول مع البدو، تولّد فيّ عشقٌ لصحاري الجزيرة العربية، فهي قد روت عطشي للحرية، ومنحتني انطلاقة تبعث النشوة بعيدًا عن ضغوط العالم الحديث. وبالصبر والإصرار حزت على ثقة القبائل، وأصبحت الشاهد المحظوظ على حياتهم. وبالاحتكاك معهم تحررت من قناعاتي الثابتة كغربي؛ لشدة ما بهرني مجتمعهم. وأفلا يحمل التكيف مع وسط بالغ القسوة كهذا على الإعجاب؟

أمام زحف التكنولوجيا الغربية المحتوم، واجهت كذلك تحديًا يتعلق بواجب الذاكرة الأخلاقي؛ أعني تقديم شهادة جوهرية للأجيال

المقبلة. وأستطيع القول بلا ريب: إننا لا نأخذ أبدًا هذا القدر من الصور إلا لما نعرف أنه مهدد بزوال سريع. خلال سنوات إقامتي العشر، استثمرت طاقاتي كلها لتكوين مدونة موثقة من الصور عن مختلف القبائل، وشرعت في الوقت ذاته في التفكير لإنجاز إسهام في هذا النوع من السعي إلى التعرف على الشعب وثقافته، وهو ما قد يسميه البعض «إناسة إنقاذية».

وبعدما جبت الصحاري العربية بحثًا عن حياة بدوية تشارف على المغيب، اكتشفت منطقة عسير على الحدود مع اليمن. فكان هيامي المفاجئ الثاني بمنطقة ذات تضاريس جبلية شديدة الوعورة تسكنها قبائل رفيعة الألوان، كتلك التي سأجمعها تاليًا تحت التسمية النوعية الشاملة «الرجال-الأزهار»[٢]. كان الاكتشاف أيضًا وبالأخصّ، لقاءً مع الغيرية القصوى: ثقافة حضرية مقابل ثقافة البدو الرحل، عمودية المنازل وتعدد ألوانها مقابل الخيام المستطيلة السوداء. وأخيرًا، الأماكن المهجورة مقابل الأماكن المتصحّرة. تعلمت في الوقت نفسه تحليل التصورات التي يحرص مجتمع ما على تقديمها عن ذاته؛ لإثبات أصالته من خلالها. والواقع أن الهندسة المعمارية، سواء منسوجة أو مبنية، لا تعيش إلا في الفكر الذي ولدها. إنها تكتب صراعها أو تحالفها مع الفضاء من حولها.

مع اندلاع حرب الخليج الأولى، ختم إلغاء عقدي مؤقتاً تجربتي السعودية العارضة والطويلة. إلا أن عشر سنوات من الاغتراب ومن التجارب القوية كانت قد أضعفت إمكانياتي التقنية، ووضعت نظامي القيمي موضع التساؤل. لم تغير تجربة العودة إلى الوطن شيئًا من عزمي، وقد أصبح لسحر المملكة العربية السعودية علي جاذبية قوية بقدر ما هي دائمة. أردت المضي بقناعاتي إلى مداها البعيد، وقد أدرت ظهري نهائيًا للتقنية لأتابع عن كثب ـ وعملاً بنصائح السيد فرانسوا بويون François Pouillon ـ الحلقات الدراسية في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية من أجل بلورة عملي الميداني في المملكة التي استكشفتها بدافع سلطة الفضول الفطري أولاً، وليس بحكم خطة منهجية ما. بعد نيلي دبلوم المدرسة العليا ثم دبلوم الدراسات المعمقة (DEA)، شرعت في إعداد أطروحة الدكتوراه حول الهندسة المعمارية والفن الجداري في عسير، وهما أمران يلقي أحدهما الضوء في الآخر، ويشكلان إرثاً استثنائياً لا يعرف عنه إلا القليل. في ما عدا اعتبار الأطروحة طقس عبور إجباري لتكريس الموقع في نظام المؤسسات، فإن الكيمياء التي تتحكم في اختيار موضوع ما لا تندرج في الماضي القريب فحسب، بل تغرف من جذور أكثر قدماً حيث يختلط التاريخ الشخصي للمرشح بتاريخ موضوع دراسته. وإذا كنت لا أجد لدي سوى علاقات عرضية مع الهندسة المعمارية - باستثناء البديهيات (المنازل تبتكر، وتُبنى وتهدّم كلعبة تشييد تماماً، كذلك الكوخ الذي نبنيه في قلب الغابة، ويبقى أثره قابعاً في إحدى زوايا اللاوعي)- فلابد من الاعتراف في المقابل بعلاقتي القديمة جدًا مع الرسم. كنت أجد في الصور الجدارية في عسير، صدى لانفعال أحمله في نفسي، وهو ذلك الذي شعرت به لدى زيارتي معارض الانطباعيين حيث كنت أنقل نسخاً عنها بلا حياء على بطاقات بريدية. وإذا كانت المتاحف بيوتاً تأوي لوحات، فكل بيوت عسير هذه متاحف.

وقد سمحت لي ثلاث رحلات (في ١٩٩٤ و١٩٩٦ و١٩٩٨م) بتكوين مدونة من آلاف عدة من الصور، واستكشاف نقوش جدارية ملونة بصبغات طبيعية تبرز استمرارية لافتة لفن فريد، تطور في ظروف شاقة في كثير من الأحيان. وبالتعاطي مع هذه النقوش، شعرت بالمتعة المدهشة نفسها التي يشعر بها مؤرخ مرحلة ما قبل التاريخ في محاولته التواصل مع أجدادنا عبر رسومهم الجدارية. ومعظمها إما دمّرته الانهيارات التي تسببها الأمطار الغزيرة التي تسقط على المنطقة، أو حجبته رسوم جديدة صناعية. وبخصوص هذه النقطة الأخيرة، فقد فات الأوان حالياً لتصور إجراء فاعل للحد من سطوة هذه الألوان الحديثة.

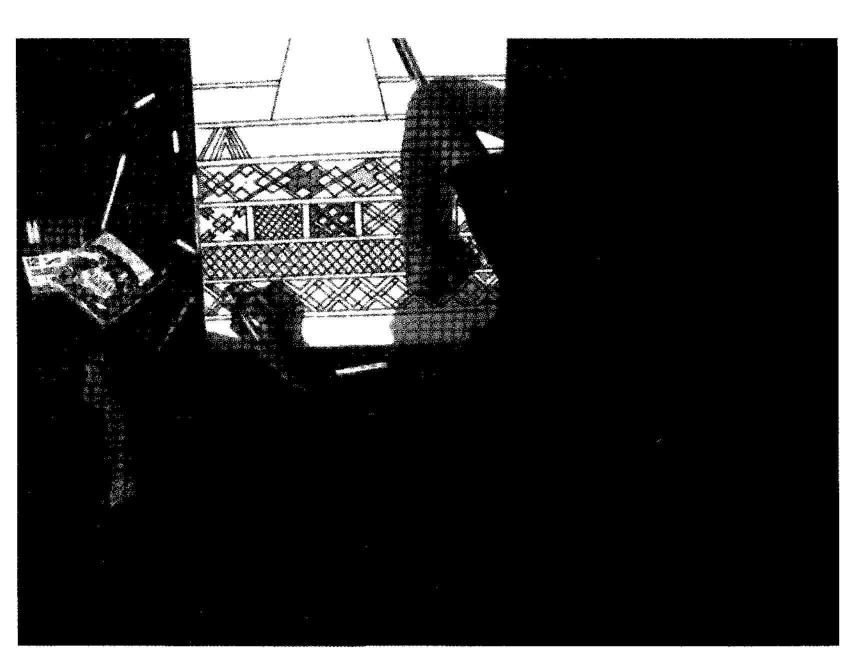
كانت المسألة بالنسبة لباحث مبتدئ في علم السلالات مثلي، تتعلق بكفاءة الرؤية التي يمكن للصور أن تكون انعكاساً لها. لقد نشرت عام ١٩٩٦م، «لوحات من المملكة العربية السعودية» في مجموعة مخصصة للتقاليد الجمالية في العالم. ومن الشائع القول: إن اهتمامًا شديداً بالصور وحدها قد يبدو طريقة للتعويض عن نقص نظري. لكن ثمة حجة تعارض هذه الفكرة المختزلة: فالصور يمكنها أن تشهد أكثر من الخطاب على غنى وفرادة غير قابلة للاختزال؛ إذ يتعلق الأمر بموضوعات كالهندسة المعمارية أو الرسوم الجدارية. أتفق تمامًا هنا مع لوروا. غوران Leroi Gourhan

على أن الجمالية، من بين كل فروع الفلسفة، لا تجد وسائل تعبيرها الأمثل في الكلمات[٣]. لكن الأمر المؤكد هو أن الرسم يشكل الاستكمال الأساسي لهامش الشك المرافق لكل وصف، وضمن هذه الملاحظة الصائبة، يطرح سؤال: هل يعكس الشكل الذي نرى الشيء عليه الطريقة التي نشأ فيها؟ وهل إن المنطق الذي نوظفه يكمن فعلياً في هذا الشيء، أو في ذهن من يسعى إلى الدخول إلى تكوينه؟ طرح هذا السؤال مسبقًا ويستحق أن يطرح مجددًا بحسب رأي «جلنر» Gellner. الذي كان يتساءل عن مدى إمكانية وجود نظام معرفي في غياب العلم. لقد تبين أن معرفة استخدام أداة رياضية كالأدوات الدقيقة المستخدمة في الفن الزخرفي لا تعني أننا استوعبنا أو حتى أدركنا منطق هذه الأداة. لابد إذن من الاقتناع بأن الفن الزخرفي يرتكز على الحس والذوق قبل الحسابات الرياضية الدقيقة؛ وذلك بالإيقاع والتناظر والتركيب.

وحين أستعمل استعارة فوتوغرافية، أضيف بأنني انتقلت منذ بضع سنوات من البؤرة إلى الزاوية الواسعة. وإذا كانت منطقة عسير تشكل نقطة رسو أبحاثي، فيجدر بي أن أوسع نطاق هذه الأبحاث لا لتشمل مجمل جنوب - غرب المملكة العربية السعودية فحسب، بل لتشمل شمال وشمال - شرق اليمن كذلك. ذلك أن دمج هذه المناطق في حقل دراستي يكتسب أهميته من وقوعها في المجال الثقافي العام الذي تنتمي إليه عسير، حيث تأثير الحدود قد أحدث انزياحات، وزمنيات متمايزة يسمح اكتشافها بملء الخانات الخالية في لعبة المربعات التي نعيد تركيبها. للأسف هذا ما لم يتم؛ لأن هذه المناطق محظورة على الغربيين إذ تقع خارج سيطرة السلطات الحكومية، والوصول إليها يعني اجتياز الحدود[٤] التي تتوقف عندها قوانين صنعاء، ويعني كذلك التدخل الأجنبي في نظام قبلي لا يرحم، وإن كانت الرموز تكشف عن الأصول القديمة للسلوك الذي يجب اعتماده، لإفشال خطف الرهائن ومناورات الترهيب. نعم، ما زال بإمكاننا أن نردد ما قاله «شلهود» Chelhod بأن على الأجنبي الذي يغامر منفرداً، مع إغفال الالتزام بالعادات البدوية التي تفرض عليه اتخاذ «رفيق» درب يؤدي دور الدليل وجواز المرور المزدوج، ألا يلوم إلا نفسه إذا ما سلب، أو تعرض للجفاء أو للعنف[٥].

إن معضلة عالِم السلالات معروفة جيدًا؛ حيث تتنازعه الحاجة إلى إبقاء مسافة مع موضوعه، والرغبة في المشاركة الحميمة فيه. باختصار لابد له من التأرجح ما بين قطبين للعثور على المسافة المناسبة. ومن دون الحفاظ على حياد يضمن موضوعية مزعومة، ومن دون أي تبرير آخر باستثناء الناحية العلمية التي قمت بها كأحد أبطال ما أريد عرضه في هذا العمل، أدمجت في نطاق تحليلي التفاعل الذي ولده حضوري والتزامي. «رجال» على وجه الخصوص، زهرة هذا التقليد الجمالي، لم تعد القرية المعزولة النائمة التي زرتها للمرة الأولى في الثمانينيات، إثر فيضانات شديدة جعلت الوصول إليها صعبًا. فبفضل البنى التحتية الجديدة التي شيدت في منطقة عسير، شقت السياحة طريقها إليها مع حشود الزائرين الشغوفين بالبحث عن المنازل القديمة، كذلك لابد أن انتشار كتابي «لوحات من العربية» Tableaux d'Arabie أسهم في بروزها كمعلم سياحي.

إن القطيعة مع الماضي، مهما كانت جذرية، لا يمكنها أبدًا أن تكون كاملة بالمطلق بحيث تلغي كل استمرارية: لقد انتهى العمل الحالي وأنا أعيش في فرنسا الريفية العريقة قريبًا من مركز اختبار لمحركات الصواريخ يهز البيت أحيانًا؛ ليذكرني بتجارب إطلاق الصواريخ في المملكة العربية السعودية. هل أنا محكوم دائمًا بالمفارقة التاريخية التي عذبتني طويلاً خلال إقامتي في المملكة العربية السعودية؟ إن مجاورة «جيفرني» Giverny، مقام الانطباعية الأعلى، يمنح في نظري بعدًا جديدًا لإبداع أولئك النساء، من دون حجاب ومن دون لوحة، اللواتي قاربت أعمالهن بحيث يمكننا القول من بعد «مونيه»: إنهن يرسمن كما يغني العصفور بالفطرة.



هؤلاء الفتيات يستخدمن أقلام التلوين لممارسة الرسم على ألواح خشبية قبل الانتقال للرسم على جدران منازلهن.
(تهامة الهضاب. رجال ألمع. رجال. عائلة زيد)



تتدرج بيوت الحجر الجاف



هــذا البــرج الملتصق بمسكن يتمتع بخصوصية: سلّم خارجي لولبي يؤمّن الوصــول إلى الطــوابق، مؤلف من بلاطات

المشهد العام



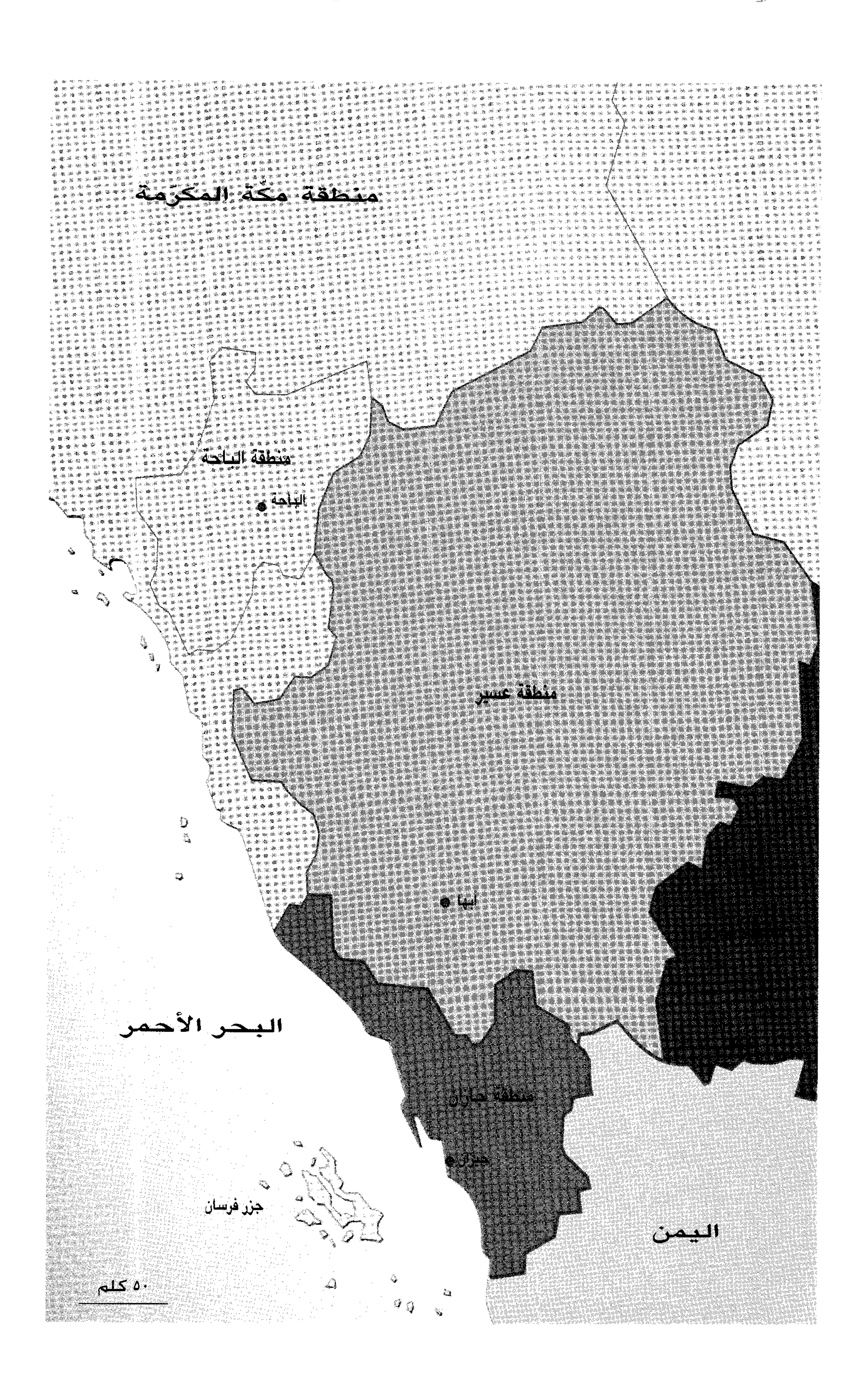
القرى الصغيرة التي تعلو التلال يصعب الوصول إليها.
(تهامة الهضاب. رجال ألمع)

اعتبارات جغرافية-قبلية

يندرج اسم عسير في واقع مركّب يشمل مساحات جغرافية مختلفة وفق العصور والأيديولوجيات. هذه التسمية مستعارة من اتحاد قبائل[٦] الأراضي العليا المتمركز في مدينة أبها. وقد ظهر الاتحاد على خريطة قبلية لعسير في القرن العاشر وضعها عالم الجغرافيا الهمداني[*]. وإذا كان الاسم يعود إلى القرن العاشر، فإن مفهوم منطقة منفصلة بين الحجاز واليمن تطور في القرن التاسع عشر لتعيين الأراضي العليا الممتدة من النماص إلى نجران.

عام ١٩٦٢م، أصبحت عسير إحدى الولايات الأربع عشرة التي حددها الملك فيصل رحمه الله بمساحة ٧٨٠٠٠ كم^{٢} أي ما يقارب ٣،٦٪ من مساحة المملكة العربية السعودية، وعلى رأسها الأمير خالد الفيصل، ابن الملك فيصل، ولقد أصبح محط إجلال حقيقي لحرصه على التوحيد بين القبائل ومراعاته خصوصياتها على الصعيد الفولكلوري[٧]، تعززه مكانة أبيه، لأنه يشبهه من جوانب كثيرة؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى لاحترامه الأعراف المحلية السابقة دون الأخذ بها دائمًا. لا نبالغ إذا قلنا: إن خالد الفيصل قد أسر القلوب، حتى قلوب أشد الاستقلاليين تصلباً. وكان يعاونه في ذلك الوقت نائبه الأمير فيصل بن بندر آل سعود الذي شارك جده سعود الذي

خارطة المحافظات الجنوبية ـ الشرقية



كان بجانب أخيه الشقيق فيصل عند فتح هذه المنطقة.

ضمن هذا المفهوم الإقليمي الجديد، وهذا التقسيم الإداري الحديث حيث يشتمل الجزء الجنوبي الغربي من المملكة لثلاث مناطق مهمة هي: عسير (وعاصمتها أبها)، ونجران (وعاصمتها نجران) وجازان (وعاصمتها جيزان)، والتي تشكل كتلة ثلاثية تتطابق مع عمليات الضم المتلاحقة التي ستؤدي إلى إلحاق كامل الجنوب-الغربي بالمملكة: عسير عام ١٩٢٣م، جيزان عام ١٩٣٢م ونجران عام ١٩٣٣م. فلنوجز بالقول: إن عسير تخصّ مفهوماً متغير الدلالة بحيث يتمدد ليشمل منطقة هائلة الاتساع (عسير الجغرافية) أو ينحصر في معنى ضيق (عسير القبلية). ثم إن هذا التنظيم الأساسي المتمثل بتقسيم البلاد إلى أقاليم (إمارات) يتفرع بدوره إلى ثمان وعشرين محافظة؛ مما يسهّل التحكم في أوسع مساحة كما في أصغر مساحة من مجمل الإمارة المعتبرة.

الوصف الجغرافي لعسير

هذه المنطقة المتعددة العناصر والأبعاد هي نقطة التقاء لبيئات جغرافية شديدة الاختلاف نشأ عنها غياب التوازن المناسب في ما بين أساليب الحياة، وهذا ما تعكسه الهندسة المعمارية.

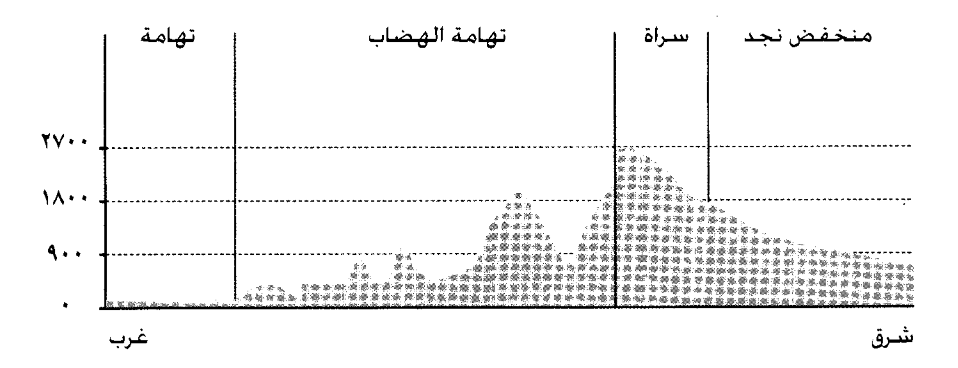
حدث الانهيار العام منذ العصر الطباشيري، وانتهى في العصر البليوسيني حيث تكوّن البحر الأحمر، ومعه الصدع المقابل له من الجهة الغربية للهضبة العربية المنتهية بسلسلة الجبال التي تشكل العمود الفقري للجنوب-الغربي من المملكة. في تقدير أولي، قام على جانبي سلسلة الجبال هذه المسماة جبال السروات، نظامان مناخيان على طرفي نقيض: إلى الغرب مناخ رطب يسمح بوجود نباتات كثيرة، والى الشرق مناخ حار وجاف معظم أيام السنة. ومن منظور أدق، نكتشف أن تلك الأحداث الجيولوجية هيكلت عسير جغرافيًا في درجات عدة تتوالى من الغرب إلى الشرق. هذه المفارقات المناخية تضاف إلى تباينات الارتفاع لتكوين عدد من الأوساط البيئية التي نقسمها بحسب حاجة البحث إلى أربعة أقسام:

١. إلى الغرب يمتد سهل تهامة[٨] الساحلي بمحاذاة البحر الأحمر، حاراً ورطباً. ويقع في الموقع الأقرب من إفريقيا التي يتلقى منها مناخه، ويعيش فيه أقوام ذوو بشرة سمراء منحدرون من قبائل عربية، ويعيشون من الزراعة وصيد السمك.

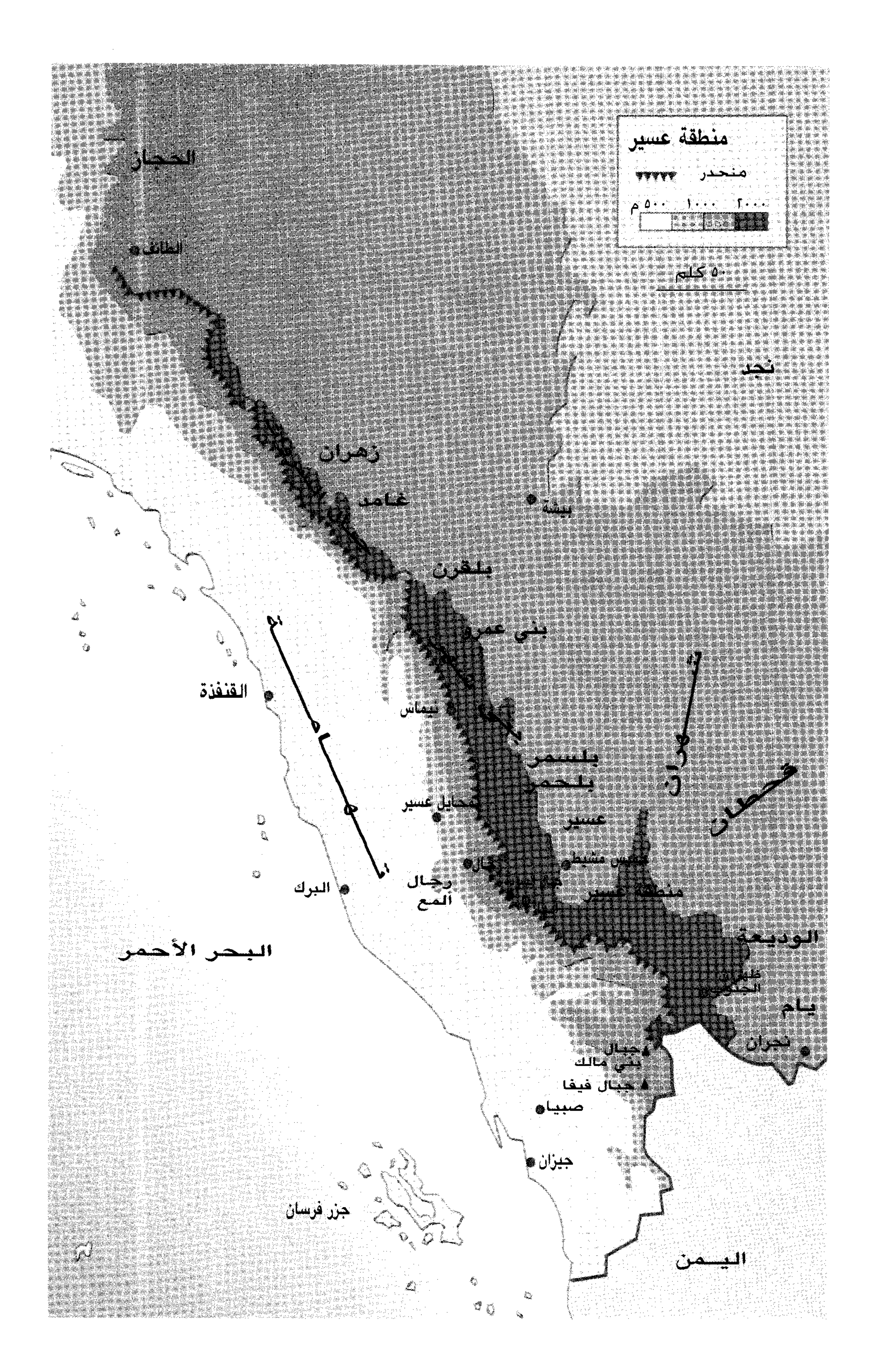
٢. ويستند هذا السهل الساحلي إلى حاجز جبلي يدعى «السروات» يبلغ ارتفاع أراضيه العالية[٩] أكثر من ٢٧٠٠ متر عند قمة جبل السودة. هذا الحاجز يحبس الأمطار الناجمة عن الرياح الشمالية - الغربية في الشتاء وعن ذيول الريح الموسمية الجنوبية - الغربية في الصيف. ويزرع الفلاحون محاصيلهم في المنحدرات المعدة في شكل مدرجات.

٣. هذه الأقطاب الشديدة التضاد بين الأسفل والأعلى ليست هي وحدها ما يلفت النظر. فعندما ننظر إلى البحر من السراة، تبدو المناظر مؤلفة من مستويات عدة من القمم التي تحلل فجرها ألوان الزرقة الخفيفة، كأضواء مشكاة ينمّ خفوت ألوانها عن بعدها. كلها حواجز من هضاب تهامة[١٠] حيث يعيش رعاة الماعز، بينما استقر فلاحون ماهرون على المرتفعات في قرى متباعدة. باستثناء هذه المرتفعات، يبقى ارتفاع بقية المنطقة متواضعاً وإن تزايد كلما اتجهنا من البحر إلى جبال السراة.

٤. وإذا نظرنا الآن نحو الشرق، نرى أراضي السراة العالية تهبط رويدًا رويدًا حتى منخفض نجد، الذي يضع بشكل إجمالي مجال البدو الرحل الخالي والقاحل مقابل المجال المأهول والمزروع للفلاحين المستقرين.



خارطة توزع القبائل الرئيسية



انطلاقاً من مظهر المجال الجغرافي هذا، سنحاول استخلاص الديناميات المعنية والتي تندرج فيها أنواع الهندسة المعمارية.

تتمفصل هذه المستويات المختلفة مع بعضها بالدمج، ولا سيما الخاصرة الغربية لجبل سروات المسماة «الأصدار» التي تشكل همزة الوصل ما بين تهامة الهضاب والسراة مثلها مثل الهضاب العالية في الشرق التي تصل في ما بين السراة ومنخفضات نجد.

في مجمل سهل تهامة كانت الوديان[١١] لحقب طويلة تشكل طرق الاتصال الوحيدة وممرات تبادل بين القبائل، وكان الاتصال بين السراة وتهامة الهضاب يتم عبر ممرات جبلية شديدة الانحدار تسمى «عقبات».

القبائل الرئيسة

يقوم تنظيم القبائل على مبدأ دمج وحدات متسلسلة هرمياً تتطابق طبيعياً مع المساحة التي تحتلها كل قبيلة. إجمالاً، فإن المجموعات القبلية منضدة في طبقات على ثلاثة مستويات: القبيلة، البطن والفخذ. ولعله من الواضح أن التطابقات القائمة بين جسم الإنسان وهذه التقسيمات تتضمن دلالات الكل والجزء. لا يوجد مصطلح خاص للاتحاد بين القبائل غير تسميته المباشرة (مثلاً، رجال الحجْر) لأن القبائل المجموعة في اتحادات (مثلاً قبيلة بني شهر من اتحاد رجال الحجر) تظل تحمل اسم القبيلة التي تتألف بدورها من أجزاء تدعى بطون (مثلاً، بني بشر جزء من قبيلة قحطان) ونستطيع اعتبارها نسبًا رئيسيًا يستعار له اسم الجزء الأهم من النصف الأعلى من الجسم. كل جزء مقسوم إلى أجزاء فرعية تدعى الأفخاذ (مثلا السمن جزء فرعي ينتسب لبني بشر الذين يشكلون هم أنفسهم جزءًا من قبيلة قحطان) وهي جماعات قرابية صغيرة يستعار لها اسم الفخذ، وهو جزء من النصف الأسفل من الجسم. والفخذ هذا يتفرع بدوره إلى أجزاء أصغر يمكن تشبيهها بالساقين والقدمين أي بالأجزاء الصغرى من الجسم الذي تستند إليه كل قبيلة. إنها «العائلة الممتدة» والمؤلفة من «عائلات نووية» هي الأسر. منذ إنشاء المملكة العربية السعودية، تم دمج القبائل بالعمل الدؤوب لمؤسسات مشتركة تعطي شكلاً للممارسات التي تتناقل الأجيال بواسطتها كيفية السلوك والعيش معاً. ومع أن الأسرة السعودية الحاكمة ساعدت على عمليات الدمج بانتظام إلا أن القبائل ما تزال موجودة في الواقع وفي القلوب.

من الشمال إلى الجنوب الاتحادات القبلية الكبرى هي: زهران، غامد، خثعم، شمران، بالقرن، رجال الحجر (بني عمرو، بني شهر، بلّسمر، بلّحمر)، عسير (ربيعية ورفيدة، بني مالك، علكم، بني مغيد، منجحه)، رجال ألمع، شهران، قحطان، وديعة، يام. لكل هذه الاتحادات فروع حضرية وبدوية (باستثناء رجال ألمع الذين هم حاضرة كلهم). أما التراتبية داخل القبيلة الواحدة فتتحدد، ضرورة، بتنافس مختلف المجموعات للحصول على الموارد الاقتصادية، وهو تنافس يذكي حتى يومنا هذا الخصومات بين مجموعات مختلف الأوساط البيئية. هكذا يقدم رعاة الماعز من تهامة الهضاب للمزارعين المقيمين في السراة الصورة المعكوسة والمنفرة للقبيلة التي ينتمون إليها.

بعض القبائل تغطي تهامة حصرًا؛ وبالتالي ليس لديها روابط مع الاتحادات الكبرى للسراة: المشايخ، زبيد، بني زيد والموسى في تهامة الشمالية، وبني شبيل، بني مروان، الثالد وبني مالك في تهامة الجنوبية. وما تزال الهيكلية الطاغية لدى بعضها هيكلية أرض محدودة بجبل معزول، حيث لا تشكل القرابة فيها سوى بعد مضمر إذ تخضع خصائص الجماعة كلها للمبدأ الجغرافي، كما نجده في أهل فيفا[١٢]، وأهل الريث، وأهل حاروب، وأهل الحقو.

تقليدياً كان الشهرانيون والقحطانيون واليامیون والوديعيون يضمون نسبة مهمة جدًا من البدو الرحل، وهذا ما يبدو جلياً إذا ما نظرنا إلى الأراضي العائدة إليهم والممتدة بعيدًا إلى الشرق في منخفض نجد، حيث المراعي المفتوحة تفوق بكثير المساحات الزراعية المغلقة. طوال تاريخهم كانت هناك أحداث كارثية ـ كالفيضانات والأوبئة وموجات الجراد على المزروعات، والتي تعيد توزيع أنماط العمل في الأرض جزئياً ـ تضطر بعض المجموعات إلى الانتقال من حياة الاستقرار إلى حياة البداوة حتى تسمح لهم ولذريتهم ظروف مؤاتية بالاستقرار من جديد. اليوم أصبح البدو في تراجع ملحوظ بسبب عملية التوطين التي شجعتها السلطات في سياق تحديث البلاد.

اليامیون والوديعيون يمتدون إلى ما وراء حدود المنطقة، والأخيرون يؤلفون قبيلة هي جزء من

اتحاد كبير يسيطر على جزء مهم من جنوب الجزيرة العربية.

استعمال المكان

تميزت منطقة عسير بغياب نظام سياسي مركزي حتى حكمها بعض الشيوخ الإصلاحيين[١٣]. مجتمع من دون دولة حيث تسود علاقات القربى والمصاهرة، مؤلف من قبائل خصائصها المميزة كتنظيمات اجتماعية هي أرض مشتركة (ديرة) وتقليد النسب المشترك في خط أبوي من جد أول يهب اسمه لأحفاده. عبدالفتاح يذكر جيدًا أن أبها وخميس مشيط، وهما حالياً مدينتان مهمتان من منطقة عسير، لم تكن أولاهما في ما مضى سوى قرية صغيرة على ضفة وادي أبها، بينما الثانية كانت سوقًا بسيطًا يرتاده أفراد قبيلة شهران. لم تكتسب أبها أهمية تذكر حتى منتصف القرن التاسع عشر عندما جعل منها شيخ الشمل مقر إقامته، ثم اختيرت قبل الحكم السعودي لتكون مركزاً إدارياً. أما خميس مشيط، فقد فرضت نفسها بفضل شهرة الشيخ المحلي الذي ألصق لقبه بيوم السوق (الخميس) فنتج الاسم الحالي. يضاف إلى ذلك اعتبارات استراتيجية واقتصادية؛ فلسهولة الوصول إليها من أبها وكذلك من ظهران الجنوب ونجران - وهما مدينتان ملاصقتان لليمن - كانت خميس مشيط نقطة انطلاق ممتازة للحملات العسكرية الجنوبية، ولا سيما حملتي ١٩٢٠ و١٩٣٤م.

لو نظرنا إلى خارطة قبلية للمملكة العربية السعودية، لأدهشنا تجزؤ الأراضي القبلية في عسير ومظهر وتكاثر القبائل الناتج عنه، بعكس ما نراه في فضاءات التجوال الشاسعة العائدة لقبائل نجد البدوية. فمقابل الفضاء غير المحدود للأخيرة، نرى الفضاءات المحددة بوضوح للأولى، حيث زادت تضاريسها الجبلية الوعرة من تعقيد نظامها القبلي وتفتيته.

لقد عرفت القبائل الرئيسية في السراة استقرارًا جغرافيًا كبيرًا منذ القرن العاشر من حقبتنا، وقد ذكر الهمداني في وصفه لجزيرة العرب مواضعها المكانية من دون ذكر الحدود الجغرافية التي تسيطر عليها كل قبيلة، وهذا ما يمكّننا من التأكد من وجودها حتى يومنا هذا في الأماكن عينها. يوحي النمو الديموغرافي لقبائل السراة الخصبة بمنطق توسعي عادة ما يتمدد باتجاه الأطراف. ويمكن قراءة دينامية عملية الطرد هذه انطلاقاً من ملاحظة أن القبائل الأكثر أهمية تحتل السراة، وتفيض على أحد سفحي الجبل بحيث تنقسم إلى حاضرة وبادية؛ لأن تكاثر السكان في السفوح العالية الخصبة، أجبر سكان الأطراف على الانتقال من الزراعة إلى حياة رعوية تحولهم تدريجيًا إلى بدو في الصحراء[١٤]. ويمكن النظر إلى التوسع باتجاه الغرب بطريقة مشابهة، إذ نجد قبائل السفوح الغربية من جبال السراة ثابتة في مواضعها منذ أقدم العصور. ولقد طردت أو أدمجت في قبائل أقوى متمركزة في السراة كانت تحرص على الاستفادة من تكامل الموارد الزراعية - الرعوية بين هذين التكوينين الطبيعيين، وهذا ما يؤكده الانتجاع السنوي بين السفح الشرقي الشديد القيظ في الصيف، والسراة الشديدة البرد في الشتاء، وهو نشاط سهّله وجود ممرات جبلية (عقبات) بينهما. ليس من باب الصدفة أن تكون القبائل الأكثر أهمية (زهران، بني شهر، عسير، قحطان) تتوزع على طوابق بيئية عدة حيث إن انحدار أرضهم على السفوح الغربية أدى إلى تفتيت هضاب تهامة إلى مناطق منفصلة: تهامة زهران، تهامة بني شهر، تهامة عسير، تهامة قحطان.

فهذه الجماعات القبلية تشغل مساحات متمايزة بيئيًا وتتلقى أمطاراً متفاوتة، وتتمتع بمناخات محلية متباينة بحيث تختلف طرائق الزراعة وتربية المواشي من منطقة لأخرى. إن تقسيم القبائل إلى شرائح عريضة متوازية يعني أنه كان بالإمكان إيجاد «مجموعات مهنية»[١٥] مختلفة في القبيلة الواحدة، وبالعكس مجموعات مهنية متشابهة في قبائل مختلفة.

هكذا يفضي بنا الأمر إلى التساؤل أبعد من المبدأ القائل: «إن المناطق المجاورة للسراة تستوعب الزيادات الديموغرافية للسكان»، لنبحث في ما إذا كان بالإمكان تفسير الطابع التقسيمي لقبيلة ما كردّ على مشكلة اقتصادية: تمييز وتوزيع النشاطات بحيث يتمكن الناس، ما داموا يشكلون جماعة، من الاستفادة على أفضل وجه من البيئة الطبيعية.

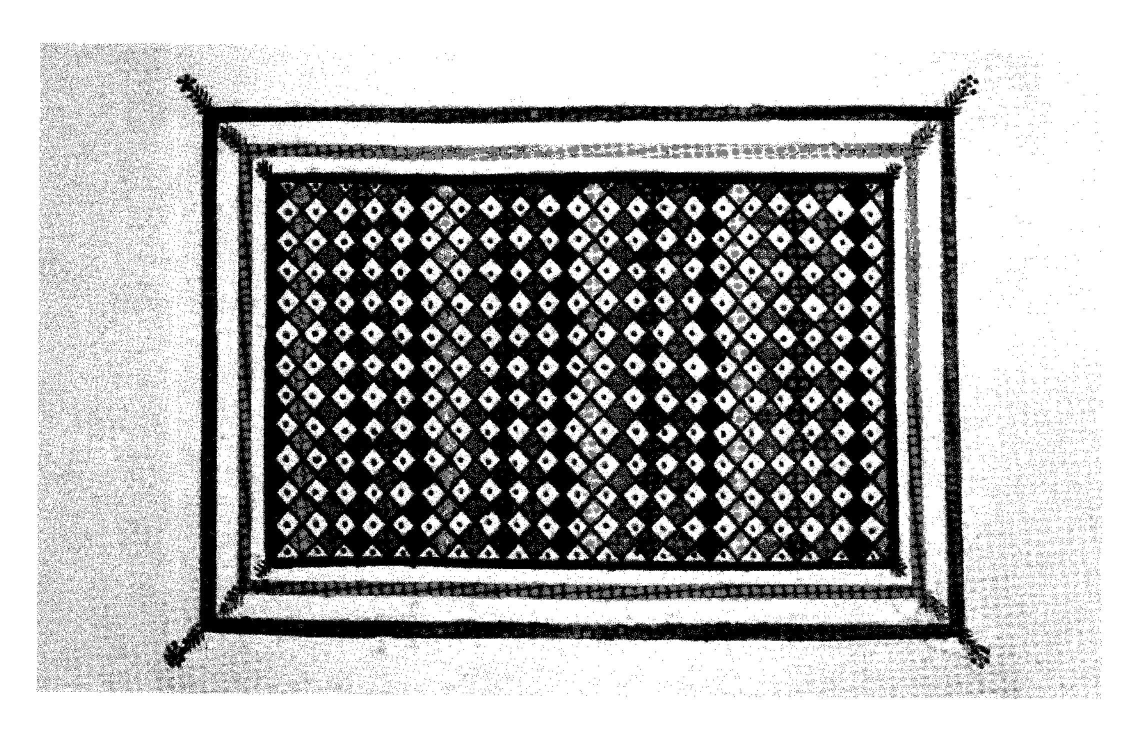
كذلك لابد من ملاحظة أن الأسواق غالباً ما تقع عند نقطة التقاء تكوينين بيئيين لتسهيل المبادلات الاقتصادية. ومن الواضح أن قبائل السراة قد سعت - في ما وراء هذه المبادلات - إلى السيطرة على الطرق الرئيسية المؤدية إلى البحر للتزود بمنتوجات واردة من إفريقيا والهند.

زراعـــات في مــــدرجات تنطلق في هجوم على المنحدرات.
كل قمة تعلوها قرية ترفع كتلتها المتراصة من البيوت المتلاصقة لتأمين الـدفاع وتوفيـر المناطق الزراعية.
(تهامة

كانت أبها متصلة بمرفأ جيزان عبر وادي دلعا. وتعود الأهمية التاريخية لرجال، في رجال ألمع، إلى موقع مميز كان يسمح لها بالتحكم بالمرور بين مرفأ القنفذة وأراضي السراة العالية.

هكذا تفسر آليات الانشقاق والاندماج مظاهر الاستيطان البشري في عسير، وتوازن التوزع بين البيئات المختلفة. طبعًا، تؤدي علاقات المصاهرة وعقود الولاءات دورًا بالغ الأهمية في استراتيجيات رؤساء القبائل لتعزيز سلطاتهم، ولقد لجأ مؤسس المملكة الملك عبد العزيز رحمه الله إلى هذه الوسيلة لتوسيع مملكته، وهذا ما كان يجري أيضاً في عسير[١٦]. وبقدر ما كان الحكم المركزي يقوى ويتعزّز كانت خيارات المصاهرة الخارجية تندر. واليوم، مع نظام اجتماعي مستقر، لم تعد هذه المصاهرات التي تحد من وطأة الفتن ضرورية. لا شك أننا لا نبالغ إذا قلنا: إن تاريخ عسير المضطرب يقرأ في هندسته المعمارية. فأبراج الدفاع في قلب القرى وعلى قمم التلال، تلك التي تسيطر على الطرق المؤدية إلى مختلف التكوينات البيئية، والحواجز الحجرية في وسط الحقول، ومخازن الغلال المحصنة، كلها تفصح عن منطق النزاعات الممكنة. فنحن عدو الآخر في تقسيم متصاعد: أنا وشقيقي ضد ابن عمي، وأنا وابن عمي ضد الجار، وأنا وجاري ضد الغريب. لذلك ليس في عسير قرية تقليدية واحدة لا تقوم على موقع دفاعي حقيقي. وبرأي العديد من الفلاحين القدامى، يعكس هذا المسكن بطابعه الدفاعي حالة الفوضى والعنف المستوطن، وانعدام الأمن قديماً التي ما تزال ذكراها حية جداً.

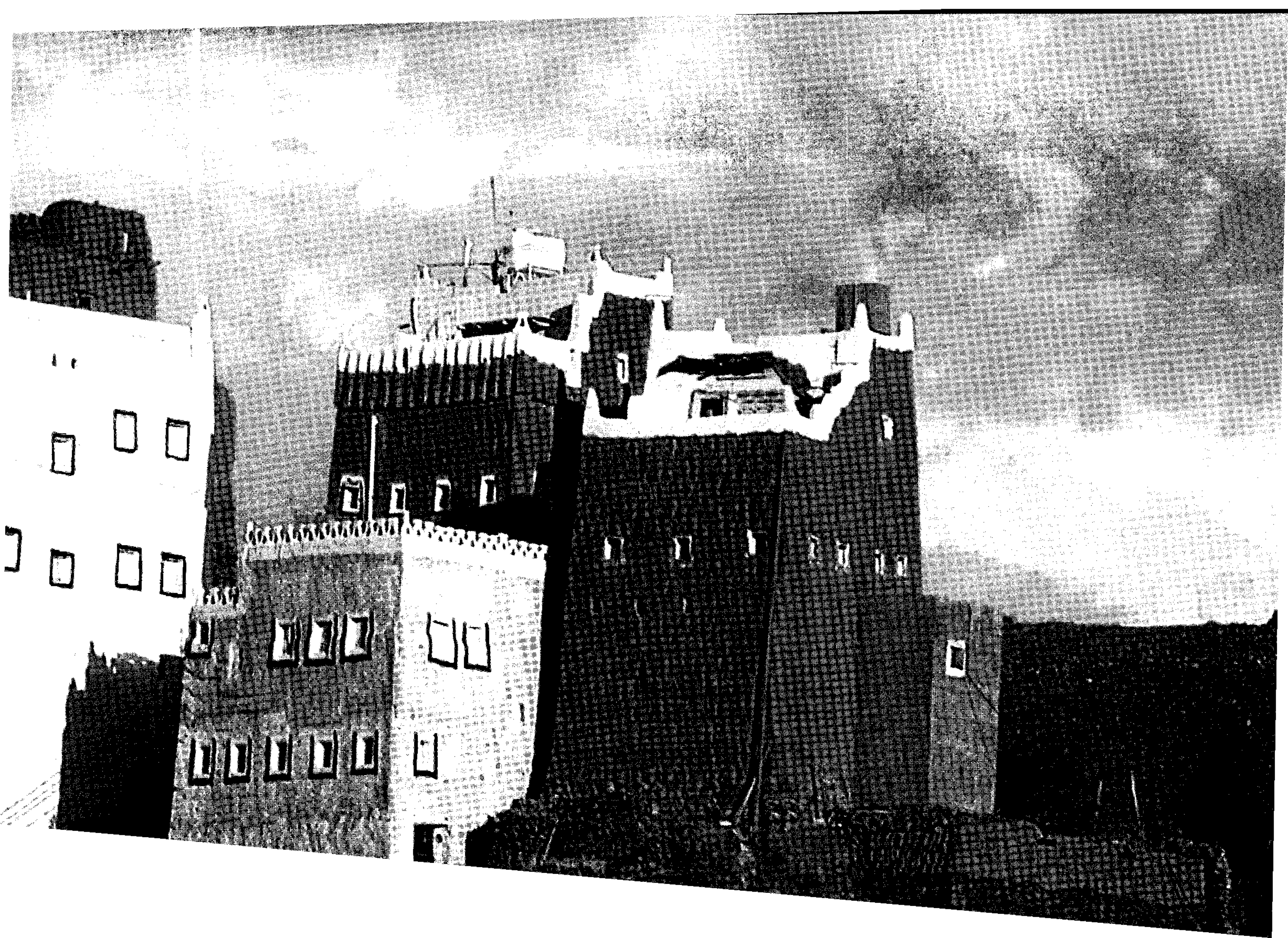
يخضع مخطط تحليلنا الإجمالي بشكل وثيق للإطار الطوبوغرافي الذي وضعه عبدالفتاح؛ مما يعني درس مختلف المستويات البيئية التي تتجاور وتتقاطع مكونة منطقة عسير؛ حيث إن الانقسامات بين القبائل تهدد نسيج العلاقات في ما بينها. ومن هنا يحرص الجميع على وحدتهم وتدعيمها باستمرار.

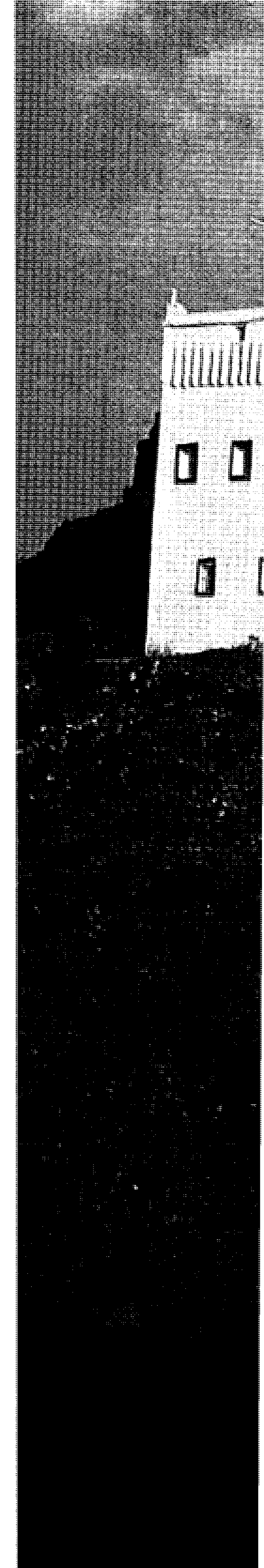


نمـــوذج عـــائم فـــوق تأليف ملوّن. (تهامـــة الهضـــاب، رجال ألمع، رجال)



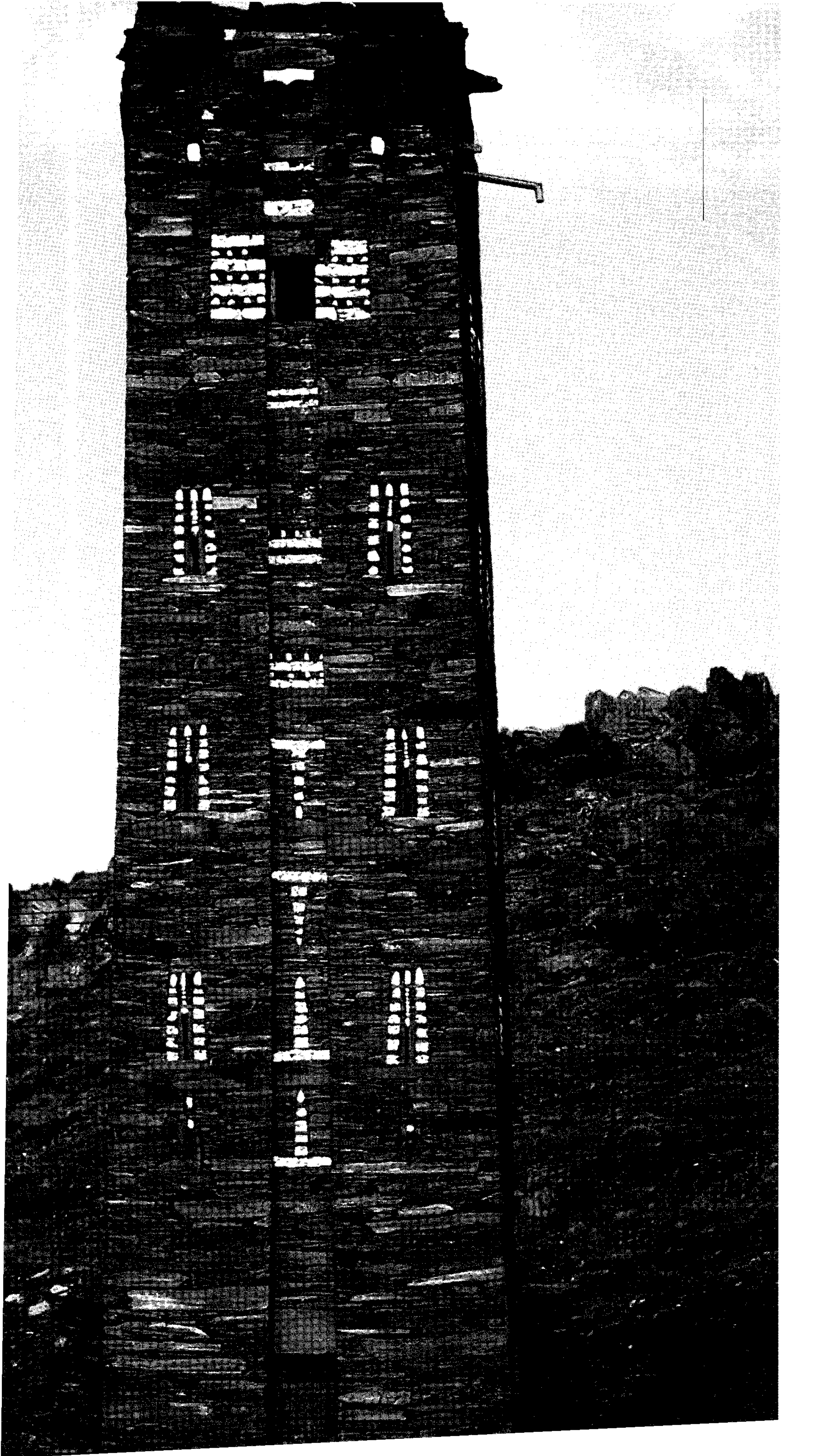
رجـل مـن قبيلـة قحطـان فـي زيّـه التقليدي الأنيق.



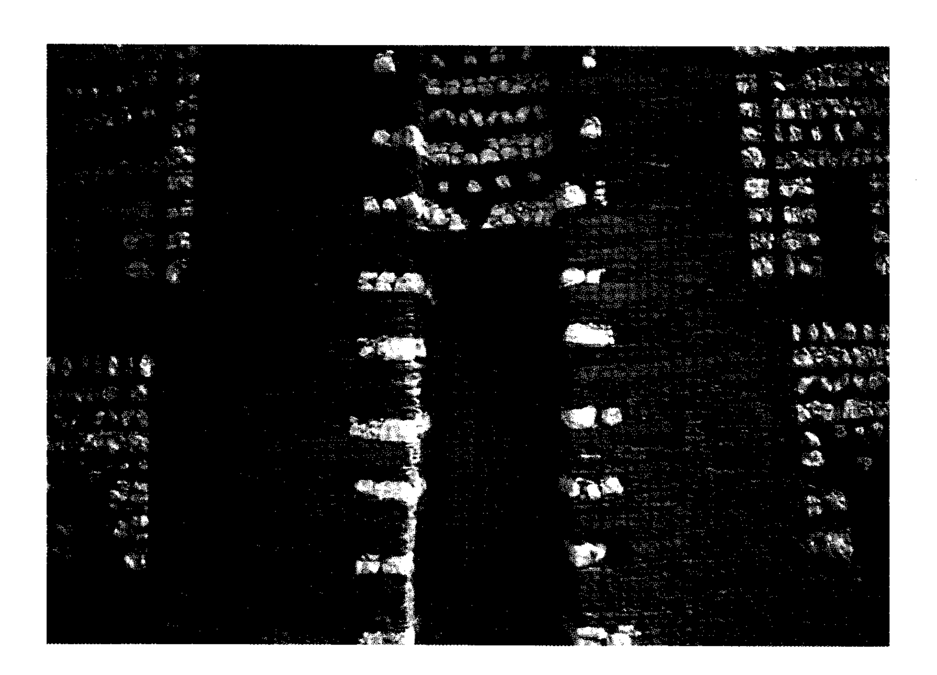


بالقرب من الحدود السعودية - اليمنية، سمحت الظروف الجيو- مناخية والعزلة للهندسة المعمارية التقليدية بالطين أن تدوم إلى اليوم.
(منخفض نجد، وديعة)

الهندسة المعمارية



أناقة، ثبات وجودة ترتيب الحجارة: الحصون الدفاعية بالحجر الجاف هي أعمال فنية حقيقية شيّدها رجال خبيرون مختصون.
الفتحات الموزعة عمودياً تشكل نقاط ارتكاز لنماذج المرو.
واجهة متراجعة صممت في محور الباب تقوم بوظيفة مقذف وتخدم كذلك كدعامة لزخرفة تفاخرية.



هذه الجزئية من إحدى الواجهات الحجرية تُظهر بهجة الديكور القائم على كمية سخية من حجر الكوارتز. الكوّة الصغيرة في محور الباب والنوافذ نفذت عن طريق ترقيق الجدار أولاً ثم ملء الفراغ بقطع مكسرة من حجر الكوارتز بالتناوب مع قطع من الصخر البلوري. محيط الباب مبقع أيضاً بأحجار الكوارتز.
(تهامة الهضاب. رجال ألمع)

تصنيف الهندسة المعمارية

المقدمة

في مسألة الهندسة المعمارية التقليدية، لا يمكننا تجنب السؤال عن معنى ووظيفة الأشكال. فبناء منزل يمر عبر لقاء بين مادة يستجيب سلوكها لقوانين معمارية، وتقليد جمالي يعطيها طرازها. إذاً، توجد حلول متنوعة للمشكلات التي تطرحها المتطلبات التقنية. كل طراز يندرج ضمن أشكال عدة ممكنة، وهذه الاختلافات ناتجة عن عراقة في التاريخ، وعن تفاعل خلاق في ما بين عناصر البيئة الجغرافية.

إذا اتفقنا على اعتبار الهندسة المعمارية أداة مفضلة لإبراز هوية بيئة ثقافية ما، فإن بيئة عسير لابد أن تسترعي الانتباه، حيث توصلت إلى شكل تعبيري متميز إلى درجة تمكن العين من ملاحظة اتجاهاته المتناغمة، ومن النظرة الأولى.

بدلاً من التركيز على فرادة النماذج المعمارية التي يمكن الاهتداء إليها، ستتم مفصلتها، بحيث لا تعالج في ذاتها أو لذاتها على طريقة عينات كاشفة بل كعناصر في نظام تحويلي تدشنه عوامل عدة، فتنتظم عندها الأساليب وفق تخطيط يتعين علينا الكشف عن قانونه.

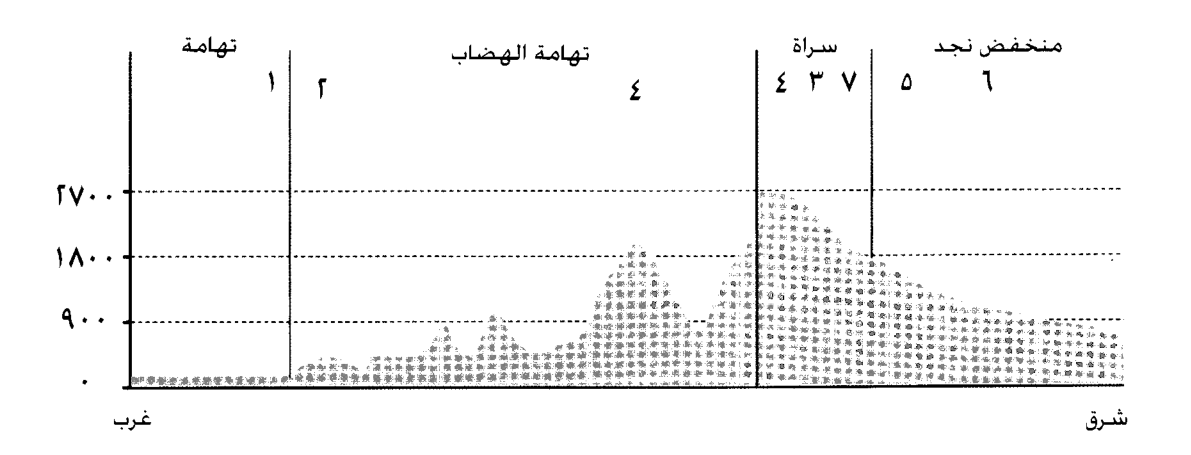
المنهج والدليل

خلافاً للهندسة المعمارية اليمنية التي شكلت موضوع العديد من الدراسات، قليلة جدًا هي الوثائق المتوافرة عن الهندسة المعمارية في عسير. والعمل الوحيد المخصص لوضع خطاطة تصنيفية لهذه العمارة أنجزه عبدالفتاح. لقد شرع في بحثه حوالي عام ١٩٧٥م بمساعدة عالم الجغرافيا هاتروت W. D. Hutterroth، ونشره تحت عنوان «مزارع وفلاح الجبل في عسير في جنوب غرب العربية السعودية» (١٩٨١) Mountain Farmer and Fellah in 'Asir in Southwest Saudi Arabia. إنها قراءة سريعة للنماذج المعمارية في دراسة جغرافية إنسانية شاملة. تستند الخطاطة التصنيفية المصاغة على هذا النحو على الشكل والمبنى، ولكنها تصمت عن الممارسات المتعلقة باستعمال المجال المبني.

هناك جزء مهم من أعمال عبد الفتاح يستخدم الخرائطية الإثنية. وفي منطقة ذات هيكلية متميزة كعسير، وجد هذا المنهج وضعية ملائمة تماماً بحيث لا مجال لإعادة النظر، إذ تفرض نفسها على الفور لتحديد توزيعات السكن ومتغيرات الهندسة المعمارية.

يضع الباحث على مقطع يتجه من الغرب نحو الشرق، عينات من مختلف نماذج البناء التي شوهدت وفق الطبقات البيئية. ويمكن تشبيه هذا المقطع بدرج عملاق يبدأ من مستوى سطح البحر ليبلغ عند ذروته أكثر من ٣٠٠٠ متر قبل أن ينحدر تدريجياً نحو الصحراء شرقاً. ويميز المؤلف بين العشش والبيوت، ومن بين هذه الأخيرة يتعرف على سلسلة من النماذج تبعاً للمواد المستعملة ولعدد الطوابق. بديهي أن محاولة التصنيف هذه مختصرة، ولا تدعي الشمول الكلي. فالمؤلف يستهدف الجوهري، ويركز فكره على المتغيرات ليستخلص النماذج ذات الدلالة.

وبالفعل، لقد حرص على إبراز الطابع الموحد للعمارات بحيث تجمع كلها في فئة واحدة عندما تتقدم العناصر الثابتة على التحولات (المواد، عدد الطوابق، المعالم التشكيلية). بناء على الاعتبارات، يميز عبد الفتاح سبعة نماذج:



١. كوخ من الطين مع سقف من النباتات.

٢. بيت وكوخ حجريين من طابق واحد.

٣. بيت من طابق واحد أو طابقين وقد بني من أحجار مكعبة.

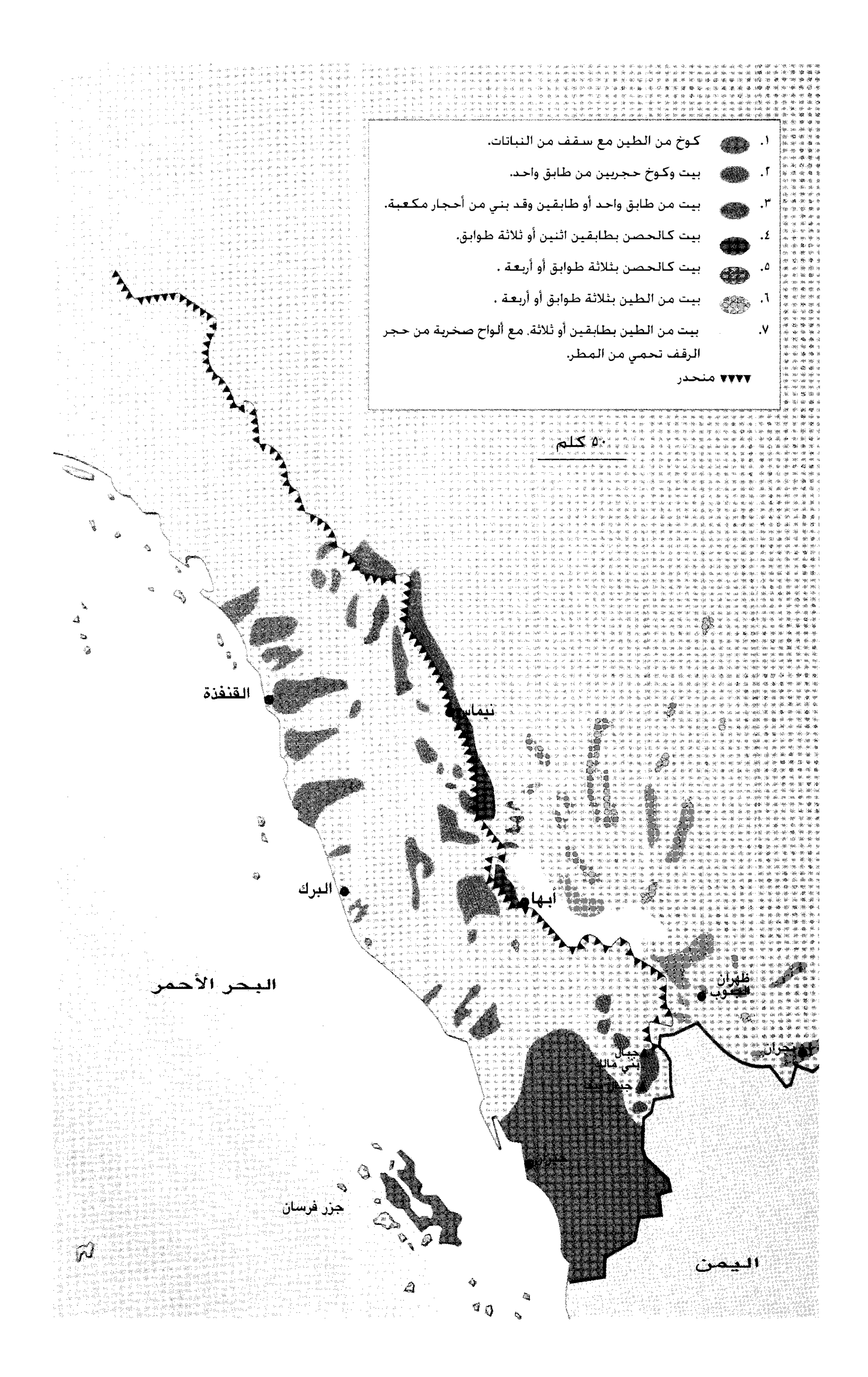
٤. بيت كالحصن بطابقين اثنين أو ثلاثة طوابق.

٥. بيت كالحصن بثلاثة طوابق أو أربعة.

٦. بيت من الطين بثلاثة طوابق أو أربعة.

٧. بيت من الطين بطابقين أو ثلاثة. مع ألواح صخرية من حجر الرقف تحمي من المطر [١٧].

توزّع النماذج الهندسية المعمارية



إذا اكتفينا بالتعرف على هذا التنوع المعماري الأولي، يمكننا رسم نطاق امتداد كل من هذه النماذج. فبالإضافة إلى هذا المقطع الإسقاطي نجد في بقية الفضاءات الترجمة الخرائطية العملية لتوزع هذه النماذج المعمارية المحددة على هذا النحو. إنه يسمح بتمييز تنويعات معمارية تظل الفوارق الفردية بداخلها متدرجة ضمن أسلوب عام مشترك. ففي ما عدا تهامة، يفسر التباين وتجزؤ المجال الريفي على الفور كثرة النماذج المعمارية من جهة، كما أن المجالات التي تم تناولها في ضوء هذه النماذج تظهر انقطاعات في ما بينها يمكن أن تعزى للوضع الجغرافي ولتركّز سلطات محلية تعبّر عن تنوع طرق ملكية الأرض من جهة أخرى .

إن تركيز عبد الفتاح اهتمامه على أبها مشروع تمامًا؛ قلب عسير وعاصمة الإقليم الذي يحمل الاسم نفسه. أما في الواقع، فإن تقصي النماذج ينبغي أن يتم وفق حركة مزدوجة بحيث تتجه تبعاً لمحور غرب - شرق، ثم تتجه مرة أخرى تبعاً لمحور شمال - جنوب. وهذا يعني ضرورة إخضاع المحور الأول لحركات اختراق انتقالية متتالية باتجاه الشمال كما باتجاه الجنوب إذا ما أردنا توسيع النطاق المعماري ليشمل مجمل الجنوب الغربي.

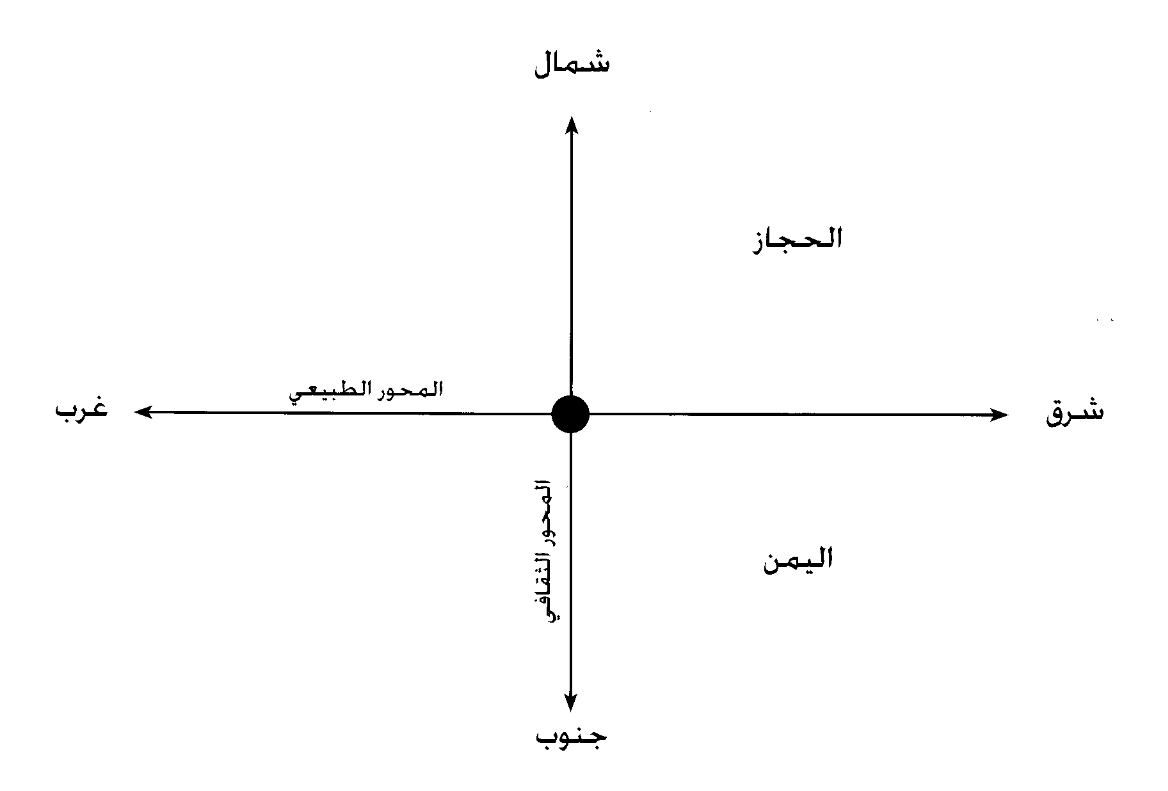
مقارنة عسير/ اليمن

إذا ما قارنا بين عسير واليمن الشمالية القديمة لإبراز توزع مختلف النماذج المعمارية، نكتشف بعض التنوع في إطار الوحدة، شبيهاً بالتنوع الذي بإمكاننا ملاحظته في قلب كل بلد يدرس بمفرده. فالمنازل العالية من اللبن في صعده تبدي جلياً تحدرها من معمار منخفض نجد، وأما السهل الساحلي سواء على الجانب اليمني أم على الجانب السعودي، فقد ولّد نموذجًا موحدًا من الأكواخ. وعندما يذكّر «كينغ» أن الهندسة المعمارية في جبل بني مالك وفي جبل «فيفا» تجد نظيرتها في الجانب الآخر من الحدود[١٨] فمرد ذلك هو أن القبيلتين المعنيتين كانتا تعودان حتى تاريخ استيعابهما ضمن المملكة العربية السعودية عام ١٩٣٤م إلى اتحاد خولان بن قداعة الذي يقيم في شمال - غرب اليمن.

شبكة تصنيف

كيف السبيل إلى تحليل التنوع المعماري في عسير من دون التنبه لأهمية المحيط البيئي الذي يتشكل منه وفيه؟ على أية حال، فإن طوبوغرافيا الأماكن وموقع عسير يدفعان إلى التفكير بتحولات الهندسة المعمارية وفق محورين: غرب - شرق (المحور الطبيعي) وشمال - جنوب (المحور الثقافي)، حيث تشكل أبها القطب الذي يتمفصل حوله هذان المحوران، والتي سيصبح أسلوب منازلها النموذج المعماري المعمّم في المنطقة. يستند هذا التقسيم الثنائي على تمييز واقعي، وعلى تمييز منهجي على حد سواء. بعبارة أخرى، يظهر تأثير العامل الثقافي على المحور الطبيعي وبالعكس، مما يعني أنه يجب عدم إغفال أثر محور لصالح المحور الآخر حصريًا. على صعيد المنهج، فإن كل نموذج معماري يخضع بشكل متزامن لنظامي تنسيق، أحدهما بيئي يتطابق مع المحور الطبيعي، والآخر ثقافي يتطابق مع المحور الذي يعطي للمنطقة اسمها.

وفق هذا النظام، يستند المحور الطبيعي على الاختلافات التي تمايز بين النشاطات الاجتماعية - الاقتصادية، وتكون مختلف الطبقات البيئية كعتبات انقطاع ما بين نموذج معماري وآخر. المحور الثقافي يحمل علامة التأثر بقطبين متباعدين هما: الحجاز في الشمال، واليمن في الجنوب. وإلى جانب تأثيرات القطبين المتضادين هذين فإن كل منطقة حدودية بين منطقتين كعسير ونجد، تجمع بين معالم تطابق وانقطاع، وتراكب جزئي وانتقال تدريجي تعود لعوامل تاريخية ورمزية قد تكون مقصودة وقد تكون غير داخلة في مجال الوعي أصلاً.



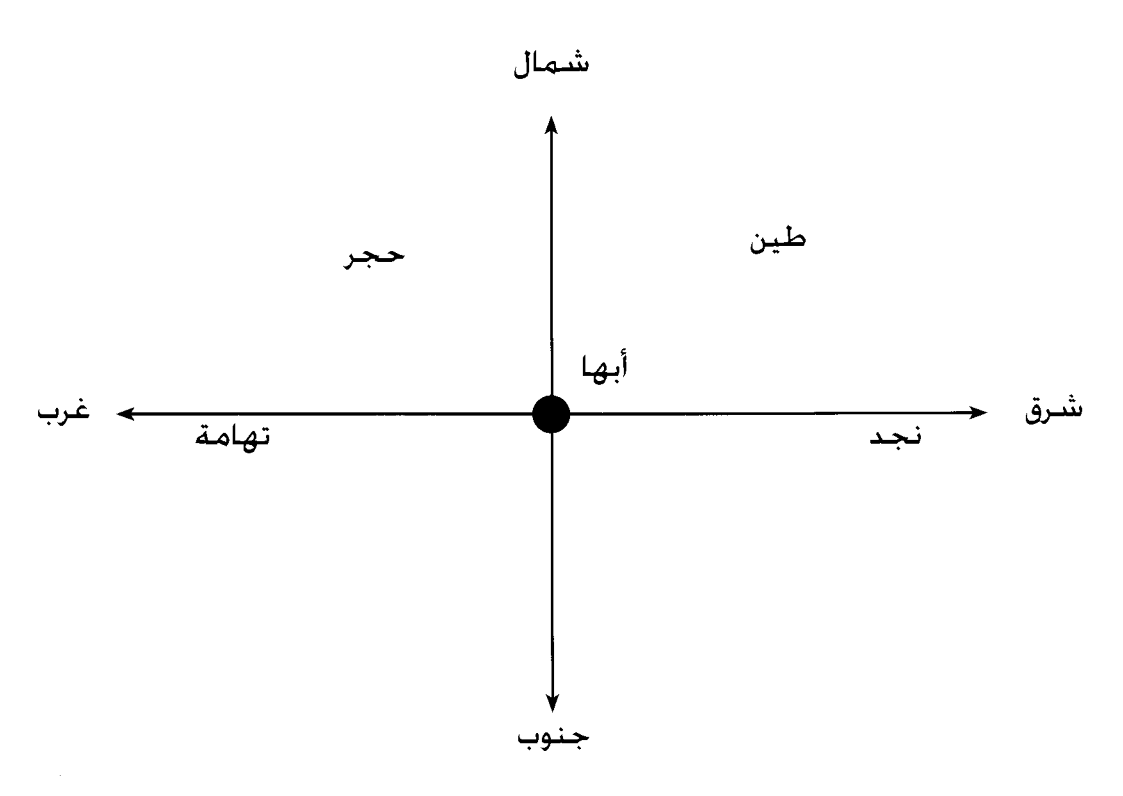
المحور الطبيعي في البناء

من باب رد الفعل على تطرف المدرسة الوضعية التي سعت جاهدة لإثبات أن تموضع النماذج المعمارية خاضعة للمناخ والموارد الطبيعية والمواد المتوافرة ... بات من المبتذل إنكار هذه الحتمية المختزلة بهدف التأكيد على أنه لا يوجد أية علاقة آلية ما بين الضغوط البيئية وأشكال المساكن أو موادها(١٩). ويتمثل الموقف الأكثر اعتدالاً باعتبار البيئة الطبيعية أكثر قسرًا منها حسمًا، مما يعني بعبارة أخرى أن تأثيرها يتم وفق منطق سلبي أساسًا، كاستحالة استعمال مادة غير موجودة في البيئة أو غير ملائمة للمناخ. نرى عندئذ أن المناخ يصبح عاملاً مغيّرًا، وتبقى المادة إنما مقابل إضافة تقنية. في الحالة التي تعنينا هنا، فإن التماسك المعماري الذي ينظر إليه بمقياس التكيف مع البيئة الطبيعية واضح، وتوزيع النماذج المعمارية على الخريطة يظهره بوضوح.

تفرض التضاريس المكونة من طبقات بيئية شديدة التباين نماذج معمارية تتناسب مع مختلف المناخات والنشاطات الاجتماعية ـ الاقتصادية المتصلة بها. يمكن للتعارض بين تهامة والسراة أن يظهر بصيغة مناخية، حيث يسود في الأولى مناخ حار ورطب، وفي الثانية مناخ جاف يتضمن فروقاً كبيرة في درجات الحرارة ما بين النهار والليل. في الحالة الأولى، يجب بناء المنزل بحيث يؤمن تهوية قصوى. أما في منازل المرتفعات، فيبذل الجهد لمكافحة الحر والبرد في آن واحد، وذلك بتأمين حرارة ثابتة في الداخل، وهو ما يسميه البعض «تكييفاً سلبياً».

بحسب قول «توفان» Toffin: «الطبيعة تعرض والإنسان يتصرف»(٢٠). نكاد نضيف: إن التصرف يتم ضمن المواد التي تقدمها الأولى للثاني ! وإذا كانت المادة لا تستطيع أن تفرض نفسها كمبدأ مهيمن ضاغط، ولكنه غير حتمي، فهذا لا يمنع من الإقرار بأن عملية النقل الطويلة والشاقة تجعل البحث عن مواد البناء يتم أولاً في المحيط المباشر للمنزل المراد بناؤه، بما فيها المواد المخصصة للزخرفة.

واعتماد مادة البناء كمعيار يظهر بشكل جلي خط الانقسام المرتبط بالضغوط المناخية. فالغيوم المحملة بالأمطار عادة ما تتراكم فوق الحاجز الجبلي المتمثل بسلسلة جبال السروات؛ فتهطل الأمطار على سفحها الغربي. وبالعكس، يتميز الجانب الآخر بجفافه. هذا التضاد المناخي يجد ترجمته في استخدام الحجر على السفح الغربي والتراب على السفح الشرقي.



إذا كان التناقض بين الحجر والتراب يبدو كالمحور الموجه للحتمية الجغرافية، فيجدر بنا بلورة هذه الرؤية. الأمطار تتوزع بشكل غير متساو، وترتبط بتدرج المرتفعات بالنسبة للسروات. وبمقارنة خريطة الأمطار بالمواد المستخدمة، فإن منحنيات نسب الهطول المعبر عنها بمليمترات الماء في السنة تتزايد، وفق تدرج متواصل، على الضغوط المناخية:

- **٥٠ ـ ١٠٠ ملم (تهامة):**

كوخ من الطين بسقف نباتي.

- **١٠٠ ـ ٢٠٠ ملم (منخفض نجد):**

بيت من طين.

- **٣٠٠ ملم (تحول من منخفض نجد نحو السراة):**

بيت من طين محمية جدرانه الخارجية بالحجر (الرقف)[٢١].

- **٤٠٠ ملم (سراة):**

بيت من طين وحجر الرقف وبيت من حجر.

- **٥٠٠ ملم (منحدر السراة):**

بيت من حجر.

- **٤٠٠ ـ ٦٠٠ ملم (سلاسل متفرقة من هضاب تهامة):**

بيت من حجر.

المحور الثقافي في البناء

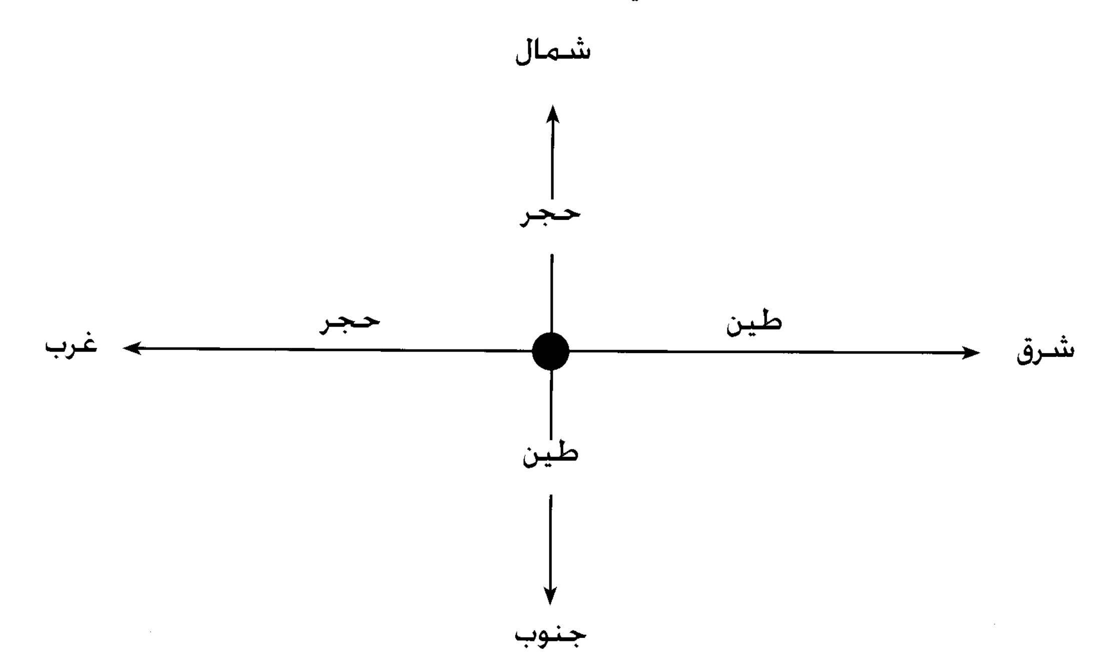
إذا نسبنا إلى البيئة الطبيعية تأثيراً إن لم يكن حاسماً، فعلى الأقل مهمًا في الخيارات المعمارية، فإنه لا يصل إلى حد فرض هذه الخيارات بشكلٍ حتمي. عندما تقابل حلول معمارية مختلفة ظروفاً طبيعية وضغوطاً اجتماعية ـ اقتصادية متماثلة، فإن البعد الثقافي، بصفته نتاج التاريخ، هو الذي يجب أخذه بعين الاعتبار منطقياً.

التسلح الفردي ومظهر المنازل الدفاعي يشكلان ملمحًا ثقافيًا في عسير لا جدال فيه، حيث إن انتشار الشقوق والصدوع في المبنى يمكن تفسيرها بكثرة ترشح المياه. والخلل الحاصل في التراب المستخدم للبناء لا ينتشر بالضرورة في باقي الجدار، بينما الخلل الموازي في الحجر الجاف يستتبع خللاً عامًا قد يؤدي إلى انهيار الجدار كقصر من الورق. بالاستماع إلى بعض رجال القبائل، يستجيب هذا التفرع الثنائي لمقتضيات حربية هي بلا ريب أكثر أهمية في نظرهم من العزل الحراري أو الصوتي... في شمال اليمن حيث لا تتوقف النزاعات القبلية، وحيث يجري تداول الأسلحة بحرية ومن كل الأعيرة، وقد لفت نظري بدوي إلى أن الجدار يمتص بكفاءة عالية طلقات القذائف حتى لو كانت من عيار ثقيل.

وتجدر الملاحظة أيضًا أن ضغوط الوسط الطبيعي لا تسري بالضرورة على تقنيات الإنجاز. فإذا اختار البناؤون تقنية ما بدلاً من غيرها، فقد ينتج ذلك عن خيار ثقافي أكثر منه عن مقتضيات مادية، ولكن الخيار الذي اعْتُمِدَ لا يفسر كيفية حدوث التنوع المعماري داخلَ المجال الثقافي الواحد.

في تهامة، نحن في وضعية خاصة. فتنافر سكانها يؤثر على نموذجين معماريين مستوردين أو متأثرين جدًا بالخارج بحيث نرى شكلين مختلفين للغاية: الكوخ والبيت ذو الواجهة في بيئة تم تحت ضغوط أخرى. هكذا، فإن عاصمة عسير هي نقطة تقاطع تقليدين في مجال البناء: بيت من طين (مع تركيب قطع حجرية على الجدران الخارجية)، أما قاعدة البناء فمن الحجر. هاتان المادتان تتعايشان وتتوزعان بشكل متفاوت في عمارة واحدة مع هيمنة الحجر في الشمال والطين في الجنوب.

في ما يتعلق بالتناقض بين الحجر والطين، يصبح تفوق مادة على أخرى حدثاً بيئياً أو ثقافياً، وذلك تبعاً للمحور المأخوذ بعين الاعتبار، وينشأ اضطراب ما بين المادتين على جانبي نقطة



واحدة. في هذه الحالة يغلب العامل الثقافي بأشواط العامل البيئي، وتكون الهندسة المعمارية عنصرًا واضحًا للغاية يفصح عن الهوية الإثنية (العرقية).

علاقات جدلية بين المحورين

يشكل المحور الطبيعي والمحور الثقافي مبدأ تنظيم يجب أن يسمح تحليلنا له بإظهار تبايناته الدقيقة. لا يهمل الإنسان أياً من المواد المتاحة، إذ إن وجود مواد مختلفة في قلب منطقة واحدة يؤدي طبعاً إلى استخدامها معاً. ولكن إذا بدت هيمنة مادة ما، وتقليص المجال المتروك للأخرى كخيار ثقافي، فإننا سنلاحظ أن هذا الخيار قد الوسط التي يشكلها المنزل في أبها.

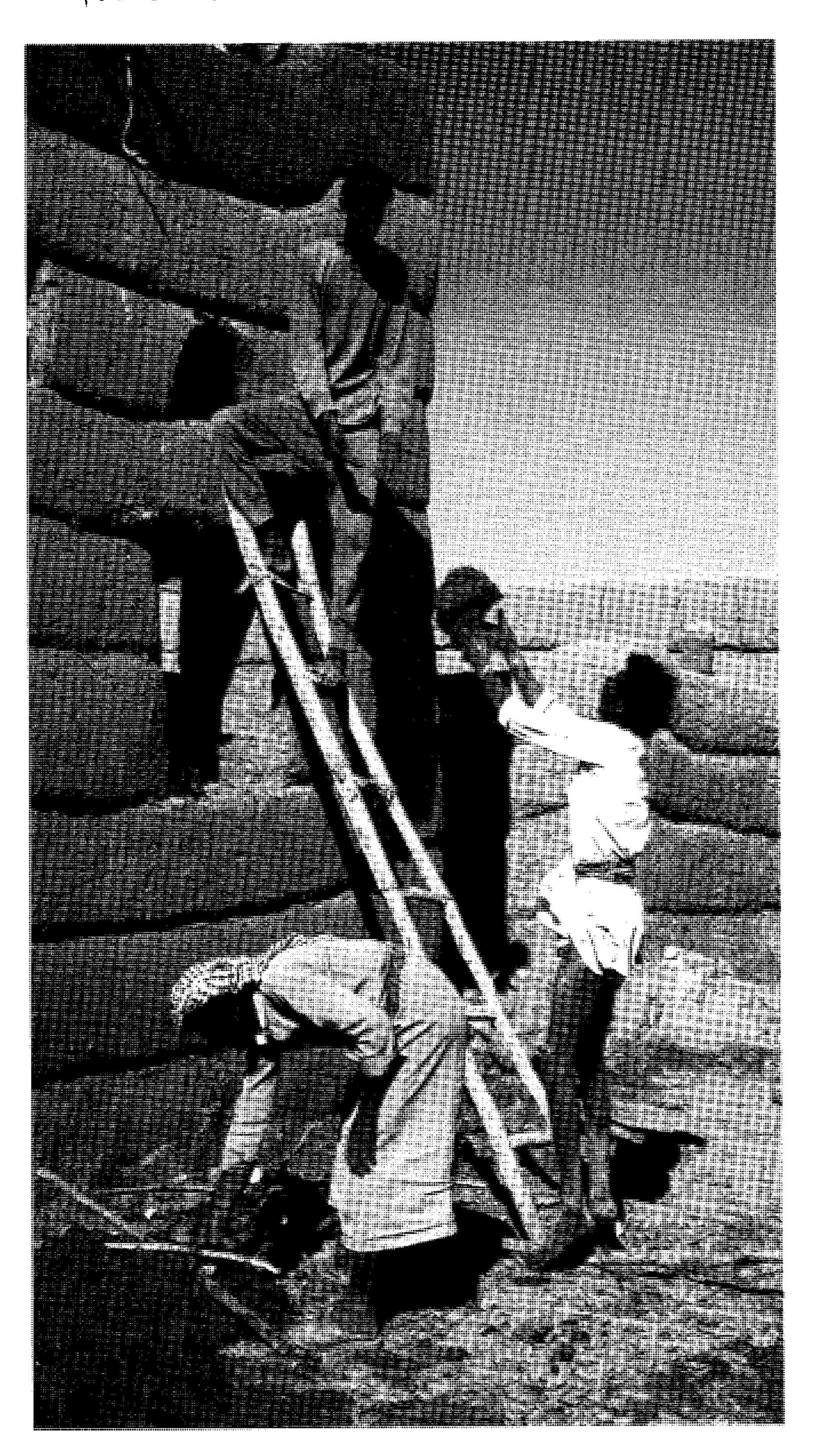
من بين المعايير التي تحكمت في تصنيف عبد الفتاح، عدد الطوابق. إن عوامل عدة تؤدي دورًا حاسمًا في هذه العملية من دون أن تكون الغلبة لأي منها. إشكالية العمودية بكاملها هي المطروحة هنا، وسنهتم بكشف ماهية القوى والآليات المستخدمة.

وصف الهندسة المعمارية

لقد عرفت مختلف أجزاء القبيلة الواحدة تقلّبات متنوعة، وانتقلت من نمط إنتاج لآخر، كما يدل على ذلك تفتيت القبائل إلى جيوب واسعة متوازية. ثم إنها احتكّت بأجزاء من قبائل أخرى ولابد من أنها أصبحت لامتداد فترة التعايش

معها، تشبهها أكثر مما تشبه المجموعة الأساسية التي انفصلت عنها.

إن آلية الانتشار تفترض تفاوتًا ملموسًا بين جماعتين، إنما بقوة ضعيفة. وفق المحور البيئي، تكون طبيعة التبادل بين مستويين بيئيين اقتصادية لتلبية تكامل الموارد. ولا يلزم هنا



لنقل التقنيات بما أن النظامين الاقتصاديين مختلفان، مما يفسر التنوع الكبير في النماذج المعمارية الموزعة على هذا المحور. أما وفق المحور الثقافي، فإن طبيعة التبادل تقنية لتلبية حاجات متساوية، ومن أبرز نتائج هذه الدينامية المتصلة على فترات زمنية متفاوتة هذه الوحدة الكبيرة بين التقنيات.

ليس هدفنا وضع حصر شامل للنماذج المعمارية بقدر ما هو إبراز العوامل الضاغطة ومجمل السمات المميزة. تطبع المجال المعماري علاقة خاصة بين البشر ومحيطهم. لا تبين مقابلة خريطة توزيع نماذج السكن بخريطة توزع القبائل أية صلة مباشرة. وما خلا بعض الاستثناءات النادرة، فإن كل نموذج معماري يمتد على مساحة جغرافية تتجاوز نطاق أرض القبيلة.

وإذا ما اتفقنا على الإقرار بأن الهوية المعمارية لا تقوم انطلاقاً من مرجع قبلي بقدر ما تبنى بالممارسات التي تلجأ إليها جماعة ما لتأمين استمرار تقاليدها في محيطها، فلا بد من أن نقول: إن نموذج البناء ليس خاصاً بجماعة بل يشكل استجابة ثقافية لحاجات ملموسة.

الخلاصة

هكذا أظهرت قراءة خطوط التقاطع والخريطة العامة محورين كبيرين يجري بموجبهما التمييز المعماري: محور التمايز بحسب المستويات البيئية، ومحور التمايز بحسب الصبغات الثقافية (الحجاز واليمن) أو الإثنية (إفريقيا/العرب).

كما إن تأثير المحيط الطبيعي على المسكن يرمز له اعتماد أسلوب حياة ناجم هو ذاته عن التكيف مع النظام البيئي. ولذا، لابد من إضافة محور تمايز اجتماعي - اقتصادي (مقيمون ورحل) يمكن أن يكون موضوعًا لخط إسقاط ثان.

بتركيب هذه المحاور الثلاثة، يصبح لدينا جميع الحالات الممكنة من النماذج المعمارية. أخيرًا، رأينا أن وقائع الانتشار السكاني تنتهك الفواصل القبلية، واستنتجنا - من دون استبعاد بعض الاستثناءات الحاذقة - أن المعيار القبلي غير فعال. فالقبائل تخضع لمنطق الخطوط المتوازية بينما تتبع الجماعات المهنية المتكونة من قبائل مختلفة وهي ذات صلة بالتدرجات البيئية، منطق التوسط الذي ينتج نماذج معمارية لاحقة.

البناء

هندسة معمارية من دون مهندسين معماريين؟

لم تختر الهندسة المعمارية دائماً الإقامة عند المهندسين المعماريين المحترفين، وصيغة «هندسة من دون مهندسين» التي أدخلها «رودوفسكي»[٢٢] لاقت الشهرة لهذا السبب. إلا أن هذه الصيغة تبقى مبالغًا فيها عندما نطبقها على الهندسة المعمارية التقليدية. إنها تقوم على فكرة بسيطة، معطاة كمسلّمة، عن عمارة شيدت من قبل مستخدميها أنفسهم، في إطار الاتحاد القروي، وقد استمدوا الوحي من البيئة المباشرة. وإذا كان صحيحاً في المجتمعات التقليدية أن كل واحد يمتلك معرفة مستفيضة عن كل شيء، ويتورط في مجمل أوجه الحياة الاجتماعية، الثقافية أو المادية، فهذا لا يلغي كون المعرفة غير المهارة وأن الهندسة المعمارية، من بين النشاطات التجميلية كافة، هي الأكثر خضوعاً للمقتضيات التقنية.

ومع التضامن الآلي في الأرياف، حيث المساعدة المتبادلة تشكل واجباً لضرورة البقاء أو القربى العائلية، كان اتحاد قوى حية يقدم فعلياً إسهامه في الأعمال الجماعية، كصيانة المدرجات المخصصة للزراعة، وأقنية الري، والآبار، أو إصلاح المنازل من بعد الأمطار. وإذا كان بناء منزل يقتضي كذلك تعاون مجمل مجموعة الأهل أو الجيران (وغالباً ما يكون الجيران من الأقارب) لإنجاز الأعمال البدائية جدًا، وما يتعلق بالمهام الأخرى، كان لابد من استدعاء أصحاب التقنيات التقليدية للبناء. إذًا، نحن بصدد الحديث عن تضامن عضوي، يحدده تقسيم العمل الاجتماعي الموزع وفق الأفراد، والمؤهلات والجنس (ذكور/ إناث). واذا سلمنا أن البناء الذاتي خرافة، مستعيدين تعبير «برومبرجيه» Bromberger[٢٣] الصدامي، وإذا كان لابد من مواجهة الهندسة المعمارية التقليدية بالهندسة المعمارية العالمية كما السفح الظليل مقابل السفح المشمس، فأقصى ما يمكن أن نقوله: إن صنّاع الأولى يبقون إلى الأبد من دون وجه ومن دون اسم. والتفسير بسيط، فالأشكال الهندسية التي نراها تولدت عن سلسلة طويلة من التجارب الأولية والمقاربات المتتابعة، والتوقيع الشخصي لابد أن يمحى تدريجياً في سياق تحول لا يتوقف عن الإبداع: ليس بتصرفنا سوى أشكال منجزة هي نتاج عمل كل القوى الحية للجماعة على مر الأجيال.

وقد سبب إهمال الروابط مع المسكن التقليدي ضياع معرفة بأكملها، والعارفون بتقنيات البناء التقليدية قد غابوا هم أيضًا على أغلب الظن. ولعل استدعاء يد عاملة أجنبية لإنجاز أعمال بهذه الخصوصية هو الدليل على ذلك.

لم يكن معلّم البناء يتمتع بهامش يذكر لاختيار الأشكال، ذلك أن الهندسة المعمارية تتميز بملاءمتها للنموذج السائد وللتقاليد المحلية. هذا النموذج موجود وينتقل من جيل إلى جيل ويبقى محصورًا في حدود صورة تمنح السكن وحدته. إلا أن حجم البيت والعناية المبذولة في البناء مرتبطان بالوضع الاجتماعي - الاقتصادي للمالك، بينما يتم استباق قدراته التطورية تبعًا لاتساع العائلة الممتدة.

إذا كان بديهياً أن يتلمس المهندس المعماري وعالم السلالات حقيقة واحدة وإن أدركاها على مستويات مختلفة، فالتحليل البنائي الذي يجريه الأخير لمنزل ما بحماسة عالم التشريح، يحمل أكثر من مهندس معماري من السكان الأصليين على الابتسام. ففي حين بني البيت من دون تصميم معد مسبقاً بدقة، ووفق أهواء المرحلة، يريد عالم السلالات إيجاد مقاصد لأية جزئية يجدها، أو للتغيرات من منزل إلى آخر، ويجعلها تكتسب دلالة من خلال المعنى الذي سيضيفه عليها. هذا هو ما يدفعنا للتفكير، نقلاً عن جان روستان Jean Rostand، في هؤلاء العلماء الطبيعيين الذين يمنحون دورًا لأبسط شعرة في الأجساد الحية.

وإذا استثنينا الخشب الذي ما يزال استعماله المنتشر بادياً للعيان في الحجاز الجنوبي، فإن نوعين من المواد، المركبين معاً في بعض الأحيان، يستخدمان كما رأينا وفق المناطق: الطين والحجر. الحصول على الأخير، ونقله واستعماله تبعاً للمناطق يفترض وقتاً أطول وجهداً أكبر من استعمال الأول. ويفضل إجراء بناء



برجان بحميان قرية. (تهامة الهضاب. جبل بني مالك)

المنزل خلال الموسم الجاف (ما بين سبتمبر وديسمبر). في ما يتعلق باستعمال الطين للبناء، فإن حرارة تقارب ٢٠ درجة مئوية لا تؤدي إلى التصدعات. بالمقابل، فإن وضع الأساسات يمكن أن يجري من دون مشكلة خلال موسم الأمطار (من مارس إلى مايو). وإذا كان من الضروري إنهاء البيت في يناير، قبل أن تتعاظم الأمطار، فلا شيء يمنع امتداد إنهاء الأعمال الداخلية إلى ما بعد هذه الفترة.

يمر بناء المنزل بأربع مراحل متتالية ومنفصلة تماماً: التفاوض حول المشروع بين الأطراف المعنية، وجمع المواد الضرورية، والبناء بحد ذاته. ولا تؤدي المرأة في هذا المشروع سوى دور ثانوي يقتصر على اللمسات النهائية التي تشكل المرحلة الرابعة النهائية: صبغ الدهانات وتلوين داخل المنزل. وإذا كانت الأدوار منفصلة تماماً، ولا يمكن تبادلها مطلقاً، فإن الرجال والنساء يؤمّنون معاً نجاح عملية بأهمية إنجاز المنزل في مجمله.

الحجر الجاف

لا تقتصر الأبنية المصنوعة من الحجر الجاف على منطقة واحدة بل تتوزع بين الجبال العالية وهضاب تهامة حتى حدود اليمن. الخريطة الجيولوجية تعبّر جيداً عن تنوع الموارد المحتملة من حجارة البناء وكل عمارة مرتبطة بالوسط الجغرافي الذي يمارس تأثيره على طبيعة أراضيه.

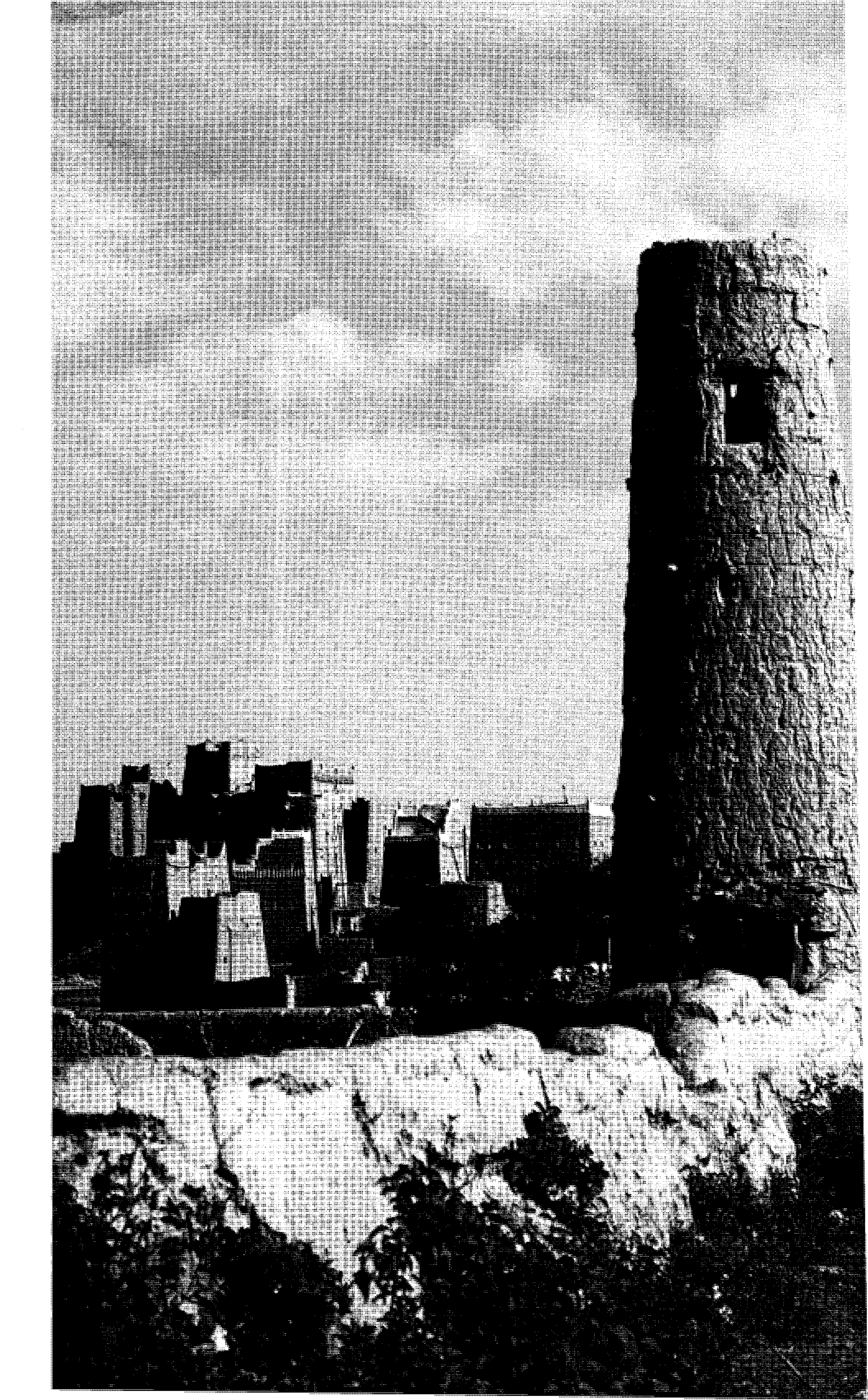
تعتمد صلابة المبنى في غياب الإسمنت، وبالتالي غياب التماسك بين الحجارة، على العناية والمهارة التي يبديها البناؤون وعلى القواعد التي يجب أن يتقيدوا بها. قد يتبدل الجهاز بشكل ملموس ليس فقط من منطقة إلى أخرى وفق خصائص مواد متوافرة ولكن أيضًا وفق كفاءة البنّائين والغرض من البناء.

في الوقت الراهن لا يفكر أي من سكان البلاد الأصليين في بناء عمارة من الحجر الجاف. فبإلغاء المواد التقليدية حرمنا أنفسنا بالمناسبة من الكفاءات التي تستلزمها هذه المواد. التقليد المعماري الذي كانت هذه المواد تجسده بدا وكأنه منطفئ نهائياً حتى عام ١٩٩٨م عندما ظهر بيت عبد الرحمن مغاوي في «رجال» والذي استدعى بناؤه خلال تسعة أشهر عمل أربعة عمال جاؤوا من كشمير، وقد أشرف على العمل محمد طرشي محمد الصغير، عم صاحب المنزل.

تراب البناء

هل يمكن فك رموز خصوصية الأسلوب وقراءتها على أنها تعبير عن هوية إثنية، أو ثقافية أو دينية؟ في ما يختص بصعده والقرى المجاورة، كتب غولفان Golvin بأن كل هذه الهندسة المعمارية المرتكزة على التراب تستوحى بلا ريب من الهندسة المعمارية السعودية القريبة جداً. إنه مسكن الصحراء حيث لا يوجد حجر، وحيث يتوجب الاحتماء من القيظ بواسطة جدران سميكة تشكل عازلاً للحرارة[٢٤]. ولفت لاحقاً إلى أن صعده ومنطقتها تبدو وكأنها تدير ظهرها لليمن وتنفتح على السعودية، وفي الواقع بقي الخولاني متمسكاً جدًا بشخصيته الخاصة ولا سيما بمثاله الأعلى الديني المتمثل في الزيدية[٢٥]، التي تبعده بالطبع عن الدعوة الإصلاحية الرسمية.

روحياً إذًا، لابد من أن يشعر بأخوة تجاه يمنيي الجبل حيث تسود الزيدية، ولكن بذلك تكون قد أغفلت الصراعات القبلية القديمة التي تؤجج اليوم الانتماءات السياسية: صعده، العاصمة القديمة تبقى وفية للأئمة، ولا تتقبل درسًا من صنعاء. فهل من باب الصدفة أن تكون هذه العدائية قد صورت تماماً بتصميم معين للمسكن؟



تشــــكل بيــوت الطين المتراصة في هذه القرية حصناً، وتولد ظلاً. على حدود الحقول تنتصب حصــون دفاع.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

من شأن هذه التأكيدات أن تذكّر بالجيولوجيا السياسية لأندريه سيغفريد والغرانيت المحافظ في مقابل الحجر الكلسي الجمهوري، المطبقة في غرب فرنسا.

الاقتراح القائل: إن استخدام تراب البناء يعبّر عن تأثير نجدي لا ينطبق فقط على هذه المنطقة. وكنا لنقلب اقتراح غولفان طوعًا، لأن وجهة النظر تختلف تمامًا تبعًا لوجودنا في المملكة العربية السعودية أو في اليمن عاكسة بالمناسبة دور الأصيل ودور المقلّد. وفي هذه الحال تتعذر متابعة المؤلف طالما أن التراب - المادة المستخدمة - يحمل فقط علامة البيئة الطبيعية. بهذا الصدد، يبدو أن غولفان يشير إلى اليمن القديم. فإذا كان الأخير قد دعم نموذجًا معماريًا وجد في الحجر وسيلة تعبيره المميزة، فلا شك في أن ذلك يعود بنظر اليمنيين القدامى إلى توافر الحجر؛ مما سهل إنجاز مثال خاص به. وحدها الأبنية المهمة كانت تستلزم بناء صلباً من الحجر أو القرميد تعبيراً عن استمرارية السلطة أو الدين في مجتمع شديد التراتبية الهرمية. ومثال نجران معبّر تماماً: «الأخدود» معبد ما قبل الإسلام أنجز من بناء حجري هائل الضخامة بدقة متناهية على هامش هندسة معمارية ترابية تطبع كامل المنطقة.

إن منحنيات هطول المطر التي تمر بصعده (٢٠٠ مم) والعنان (١٠٠ مم) في شمال اليمن شبيهة بمثيلاتها في منخفض نجد (١٠٠ - ٢٠٠ مم). فحيث تتساوى الأمطار تكون الهندسة المعمارية متماثلة. في المناخات الحارة حيث الفروقات الحرارية مهمة بين النهار والليل، استفاد البناؤون من الاستقرار الحراري في الجدران السميكة المصنوعة من التراب التي تؤمّن «تكييفًا سلبياً» داخل المنازل. وإذا كان التراب يستعمل فعلياً في نجد كما في جنوب الجزيرة العربية، فإن أسلوب وهيئة تشكل البيت هما اللذان يسمحان بتقدير الوزن الخاص لكل من العوامل التي ألقي الضوء فيها: الوسط الطبيعي والتأثيرات الثقافية.

إلا أن بعض التباينات الأدق تبرز في مستوى آخر، فاستعمال التراب مادة بناء - تراب من نوعية جيدة وغني بالطين - يفضي إلى تقنيات مختلفة تخضع لمتغيرات لا من منطقة إلى أخرى فحسب، بل أيضًا من بناء لآخر. إن غموضاً كهذا من شأنه أن يشكل التواءات في جدولنا التوصيفي لهذا التقليد المعماري. لذا لا بد من تحديد التقنية المختبئة خلف الكلمات:

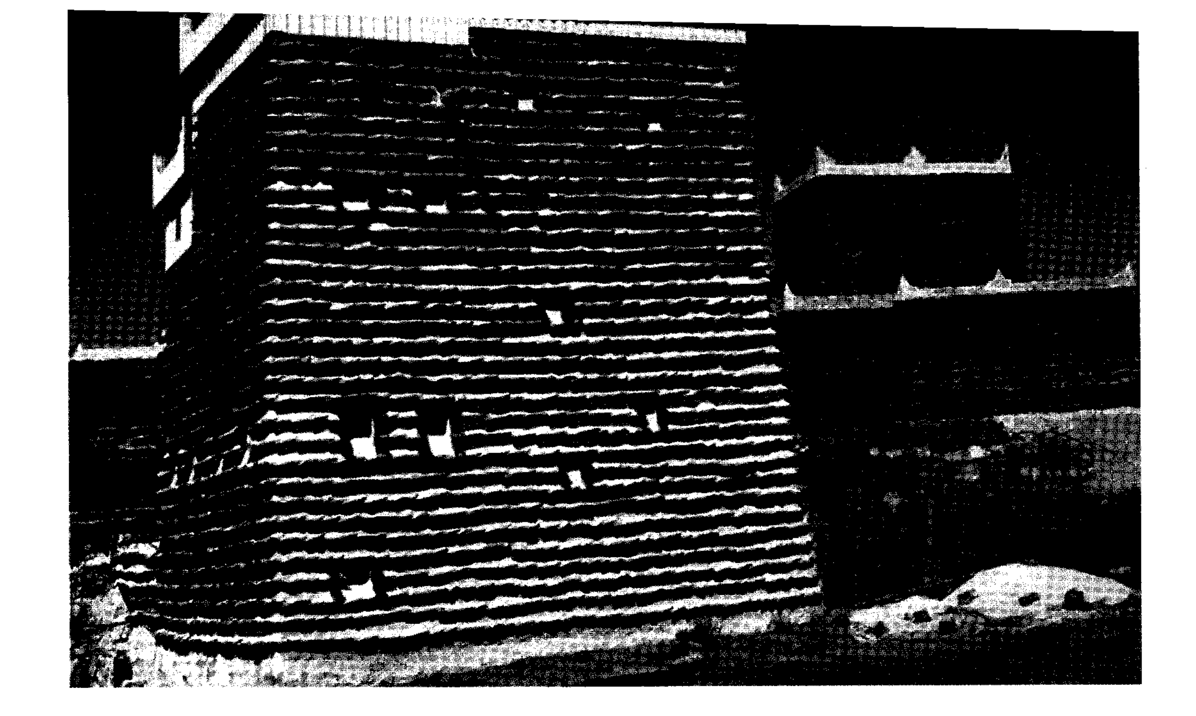
- **لبْن:** تراب مشكّل مباشرة في الموقع.
- **قرميد جاف:** تراب مقولب على شكل قرميد جاف.
- **آجر محروق:** تراب مضغوط في قالب.
- **طوب:** تراب مشكّل على هيكل حديدي.

إن تقنيات التنفيذ محصورة في معظم الأوقات في مناطق جغرافية يمكن الاستدلال إليها بمصطلحات محلية دقيقة: طين القش في شمال اليمن (زابور) وجنوب غرب العربية السعودية (مدماك) قرميد جاف في حضرموت وفي الغالب في نجد (لبن وآجر).

لكل تقنية بعض السلبيات. السلبية الكبرى في استعمال التراب والقش (أو اللبن) تعود لاستحالة بناء الجدار دفعة واحدة. والاضطرار إلى تركه يجف في مكانه يشكل تقييداً تغلّب عليه بعض المعماريين باستعمال مادة جافة سلفاً (القرميد الجاف). وبخصوص قوالب القرميد، فإن تفضيل القرميد المجفف في الشمس على القرميد المحروق مرتبط بغياب الوقود أو بسعره، والخيار المعاكس يبدو أنه يستجيب في «تهامة» إلى ضغوط مناخية، فالرطوبة الصاعدة من الأرض أو من المياه السطحية، تذيب جدران التراب الجاف.

وإذا جاز نعت تقنية التنفيذ بالتجريبية المباشرة، فإن الصيغة المعتمدة تظل تحمل معلومات تسمح بإجراء تحليل مقارن لها. فالخلط في التسمية بين البيوت الطينية التي تختلف تقنيات بنائها يحول دون معرفة حقيقية للهندسة المعمارية المحلية ويلغي عناصر اختلاف وتمايز لا يستهان بها. وهذه المسألة الشائكة تنطوي على خطورة؛ إذ يتعلق الأمر بعمليات الحفاظ على الإرث المعماري، وهو ما بدا لنا جليًا طيلة فترة بحثنا. الحفاظ على بنى قابلة للتلف كالتراب (والمواد النباتية) يجرى بطريقة تنتهك مفهوم الأصالة الصارم عند استخدام هذه المادة، وذلك لأن الأصالة مرتبطة بتقنية وبمهارة أكثر من ارتباطها بخلود المادة المستحيل.

إن عدم الإلمام بتقنية ما قد يؤدي إلى قراءات خاطئة. فعندما يذكر غولفان أنه بقصد كسر رتابة الخطوط الأفقية الغائرة على طول الجدار (تقنية الطين والقش)، يعمد البنّاء الحرفي



بيوت من الطين مجهّزة بألواح صخرية (رقف) لحماية الجدران من التآكل بسبب المطر.
(الســـراة، قحطان، بني بشر)

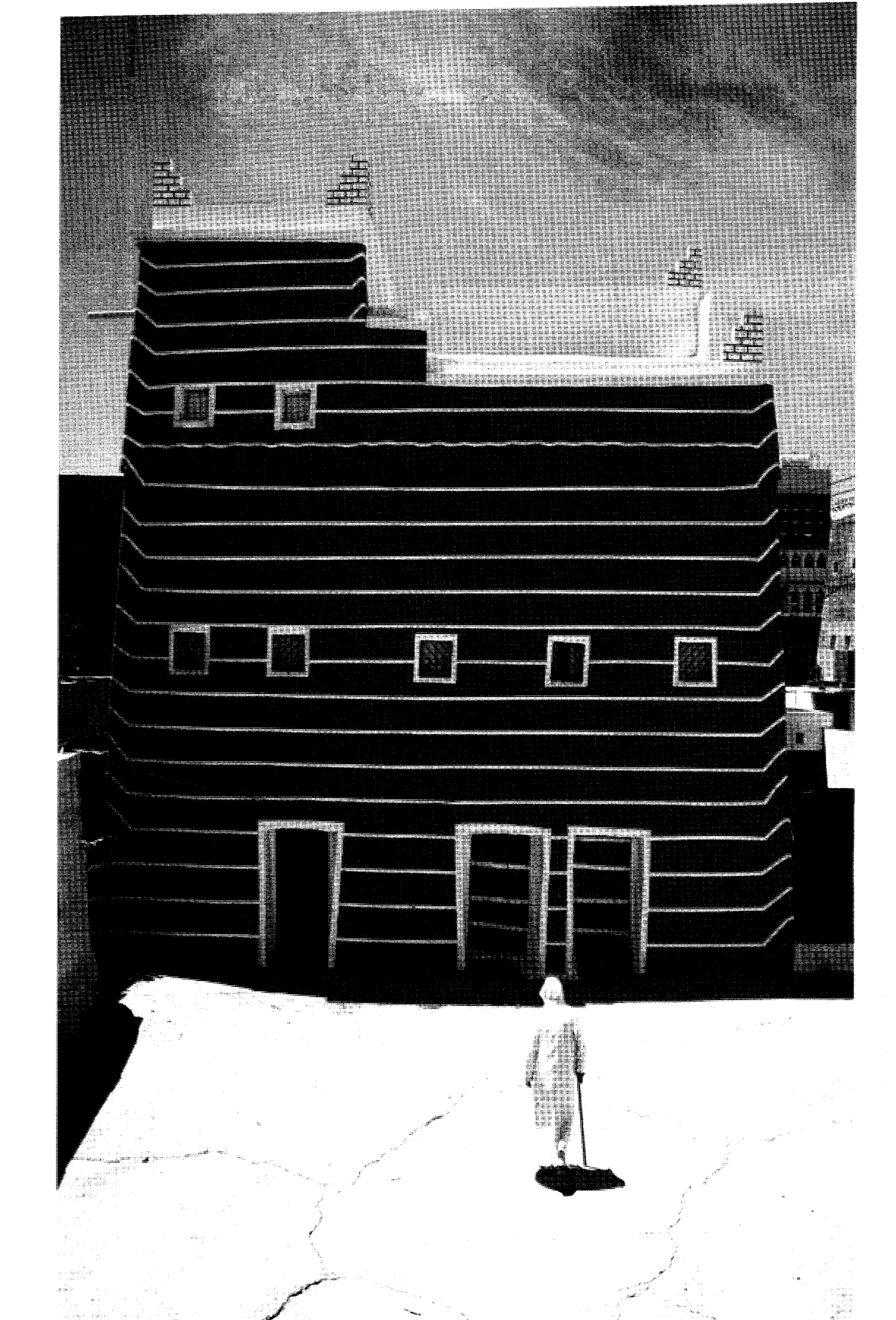
الفنان إلى رفع مداميك الأساس عند الزوايا بتفاوت ماهر[٢٦]، ينسي أن هذه الخصوصية مرتبطة بالتقنية تحديدًا. فكون شرائط التراب ترتفع عند الزوايا الأربعة يعود إلى وجود أربع كتل من الحجر على مستوى الأرض، مدفونة جزئيا، تؤدي دور الأسس وتعزز ثبات المنزل. فتلاحم كتل الزوايا البارزة مع كل مدماك يتيح للبناء اكتساب مزيد من الصلابة، ونحن نعرف أن التآكل يكون أشد في هذا الموضع من البناء.

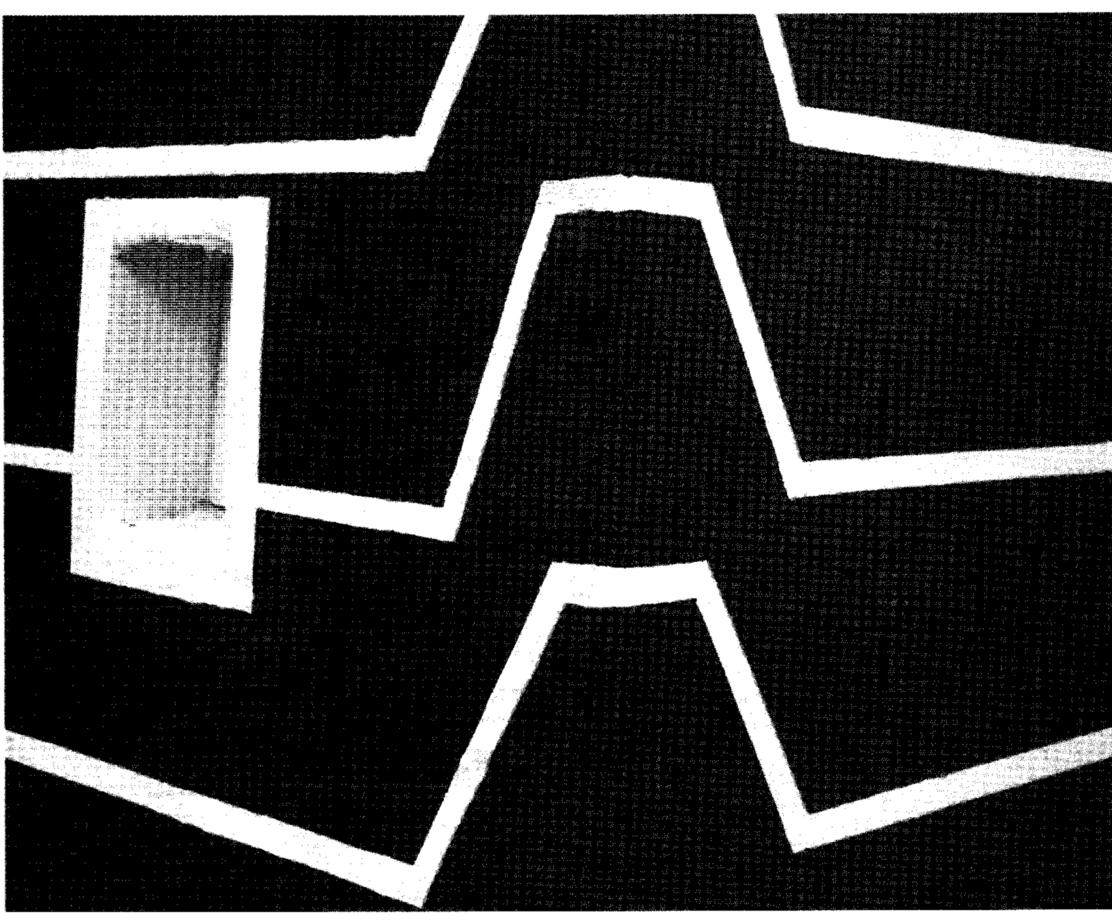
ولكن في مواجهة هذا القيد التقني الذي ليس وراءه أي هدف جمالي، يمكننا أن نلحظ وجود كتل من الحصى الغليظة في بعض الأماكن، مزودة عند الزوايا بحجر لا يتجاوز حجمه الحجارة الأخرى، يبدو أنه يشكل دعامة لرفع الزوايا، وهو مبدأ يمكن تبريره بحكم العادة، وهذا هو الإنجاز التلقائي الكامن في ما اتفق على تسميته «الهندسة المعمارية الشعبية المعتمدة على ذاتها». كذلك الجون في رأس المنزل الحصن في نجران حيث تبرز - لدواعي الحفاظ على وحدة المظهر - الارتفاع نفسه في باقي البناء الذي ينهض فوقه.

في المقابل، فإن الانتقال من ركن إلى الركن التالي لا يخفى على العين إذ يتم إبرازه بوضوح ليشكل متوالية مضلعة يضفي الإيقاع على الجدران. وهكذا تبرز قيمة المداميك المزخرفة. فمع الزوايا البارزة كمقدم السفينة، تشير هذه الخصوصية المزدوجة إلى مبدأ بناء العمارة الأصلي ذاته. والدليل على ذلك أن المنازل المبنية من التراب، والتي أصبحت جدرانها تحمى بطبقة من الإسمنت اليوم، عادة ما ترسم عليها خطوط بيضاء تصل بين أحجار الجدران، وكذلك ترفع زواياها لأغراض جمالية بحتة.

إذا كان الآجر مناسبًا لتشييد جدران عمودية ويسهم في تدعيم صلابتها بفضل قوة تماسك التراب، فهو في المقابل لا يناسب تشييد الجدران المائلة التي تتميز بها بيوت عسير، حيث كل مدماك يتراجع قليلاً عن المدماك السابق. فبارتكازها على مقطع على شكل قاعدة هرم تقاوم القاعدة بطريقة أفضل الضغط العمودي، وهذا ما يحد من مخاطر التشقق. وفي كلا الحالتين لابد من أن المظهر الجمالي الذي ليس سوى نتيجة اللجوء إلى تقنية خاصة يجب الاعتراف بدورها منح الأسلوب منطقًا معماريًا خاصًا.

بعد هطول أمطار عنيفة، يتفحص سكان المنزل الجدران والسطح لتقييم الأضرار وإطلاق أعمال الترميم إذا اقتضى الأمر، إذ يجب سد ثغرة أصغر شق ناشئ أولاً بأول[٢٧]. فكل بيت لا يحظى بالصيانة الملائمة يكون مصيره الانهيار. عملية البناء بطين القش تعطي الجدران المعرضة غالبًا لحرارة الشمس مظهرًا مميزًا جدًا، حيث تحصل فيها مع مرور الزمن شقوق عمودية لا تتصل من قاعدة إلى أخرى دائمًا، وبالتالي فإنها لا تخترق ارتفاع الجدار بالكامل، وهكذا تولّد معاينة الجدار الانطباع بأنه بني أصلاً من كتل ضخمة متراكبة .





هـذا البيت التقليـدي من الطين استفاد من التلبيس بالإسـمنت. خطوط الاتصال وارتفاع الـزوايـا أعيـد رسـمها لأغراض جمالية على شكل خطوط بيضاء سـميكة تبرز مبـدأ البناء. هذه الحبكة تم تشـويشـها بانتظـام بخطوط درفات النوافذ السوداء المائلة. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

المجال المأهول

من البيت ـ الفناء إلى البيت ـ الحصن

ليس تنظيم المجال المسكون مجرد ترف تقني، بل إنه، كاللغة ذاتها، التعبير الرمزي عن السلوك الإجمالي للإنسان[٢٨]. إن تساؤلاتنا في الجزء الأكبر منها تهدف إلى حل مشكلات بناء المفاهيم المتعلقة بنموذج معماري لا يتطابق مع النموذج الاجتماعي ـ التاريخي الموروث من الحضارات المتوسطية حيث يطغى فيه البيت ـ الفناء[٢٩]، الذي بإمكاننا مشاهدته في نجد.

هكذا نجد أنفسنا إزاء نموذجين متكاملين: في النموذج المتوسطي لبيت ـ الفناء، تكون إدارة المجال جاذبة، أي أنها موجهة نحو الداخل انطلاقاً من نقطة استقطاب معينة مسبقًا. ويستجيب مصطلح «دار» لهذه الميزات حيث إنه اشتقاق من «دار» (حرفياً أحاط entourer). إنه فضاء مركزي فارغ تحيط به غرف للسكن. في النموذج الذي يعنينا الآن، أي البيت ـ الحصن، تكون إدارة المجال نابذة، أي موجهة نحو الخارج انطلاقًا من نواة مركزية. يخصص هذا المجال بمصطلح «حصن» المشتق من «حصّن» (حرفياً عزّز fortifier) .

مبدأ العمودية (الارتفاع)

من ناحية شكلية، هناك ملامح كثيرة تجعل البيت متفردًا، وعندما تتكرر بانتظام فإنها تشكل مؤشراً ثقافياً بليغ الدلالة. يتفاوت ارتفاع البيوت وفق حركة مزدوجة: من ناحية، يزداد الارتفاع من الغرب نحو الشرق، مركّزاً في الهندسة المعمارية، المتدرجة من تهامة (أسفل) والسراة (أعلى)، ومن ناحية أخرى يزداد من الشمال إلى الجنوب باتجاه اليمن الذي يمثل رحم مفهوم العمودية، ليبلغ ذروته في مدينة «شبام» الشهيرة (حضرموت).

ونظراً لحالة الفوضى وانعدام الأمن التي كانت سائدة في عسير قديماً حتى سيطرة الأمراء الإصلاحيين، فقد اكتسبت العمودية أصلاً دفاعيًا ووظيفة دفاعية. وباعتبار أن هذا الشكل من البناء يمثل عنصرًا أساسيًا لحماية النفس، فإن حلولاً أخرى للمشكلة ذاتها وجدت في مكان آخر. في الحجاز الجنوبي مثلاً، تلتحم البيوت بعضها ببعض لتؤلف كتلة متراصة. وتبنى القرى على مواضع مرتفعة وتسيطر عليها حصون دفاعية. عندما تحتل منحدراً، ترتفع المساكن بعضها فوق البعض الآخر لتشكل نوعاً من التدرج الدفاعي. في نجد، يحوّط البيت أو المجموعة من البيوت بجدار سور محصّن.

هذه الظاهرة المعمارية تبرز حالة الفوضى التي كانت تسود في عسير. لكن مفهوم الدفاع هذا أصبح نافلاً منذ الاندماج في الدولة السعودية. بلا ريب، لابد من الإشارة إلى استمرار القيم القديمة للرموز حتى بعدما انتفت الحاجة إليها في الواقع. فالوظيفة الدفاعية لا تستنفد وحدها دلالة العمودية. ولعل الربط بين عمودية البيوت وظاهرة استعراض الأسلحة كان ليبدو مصطنعًا لو لم نلمس هنا استمرارية مذهلة لهذا التقليد، إذ لا توجد قطيعة بين مظهر المنازل الدفاعي والحاجة للتسلح، فكلاهما لم يعودا يحققان وظيفة نفعية بل وظيفة رمزية. بعض المصورين لم يتوانوا عن إبراز التشاكل بين صورة الفلاح المحارب المسلح ببندقية وصورة البيت ـ الحصن. فالأول يتوافق مع الثاني، وكأن الرجل يعيد تصوير وقفته المنتصبة في شكل البيت الممشوق. ففي مجتمع يمجد الشرف، يهم رجل القبيلة إعطاء الصورة الأبهى عن نفسه، والوقفة الثابتة في وضعية التأهب تعبر عن هذه الرغبة. وتدل التجربة على أن من يقف لالتقاط صورة ينفر دائماً من القرفصة، وهي وضعية تصغّره بالمعنى الحقيقي، وبالمعنى المجازي. هذا التماثل البنيوي ما بين المناطق (سراة/ تهامة) والهندسة المعمارية (العمودية/الأفقية) والوضعية البشرية (واقفا/مقرفصاً) تظهر علاقة ثابتة بين مجالات تعبير مختلفة. والآن يبدو من المسلّم به أن مبدأ التقابل بين أعلى/أسفل هو الذي يؤسس لمبدأ التراتبية العمودية.

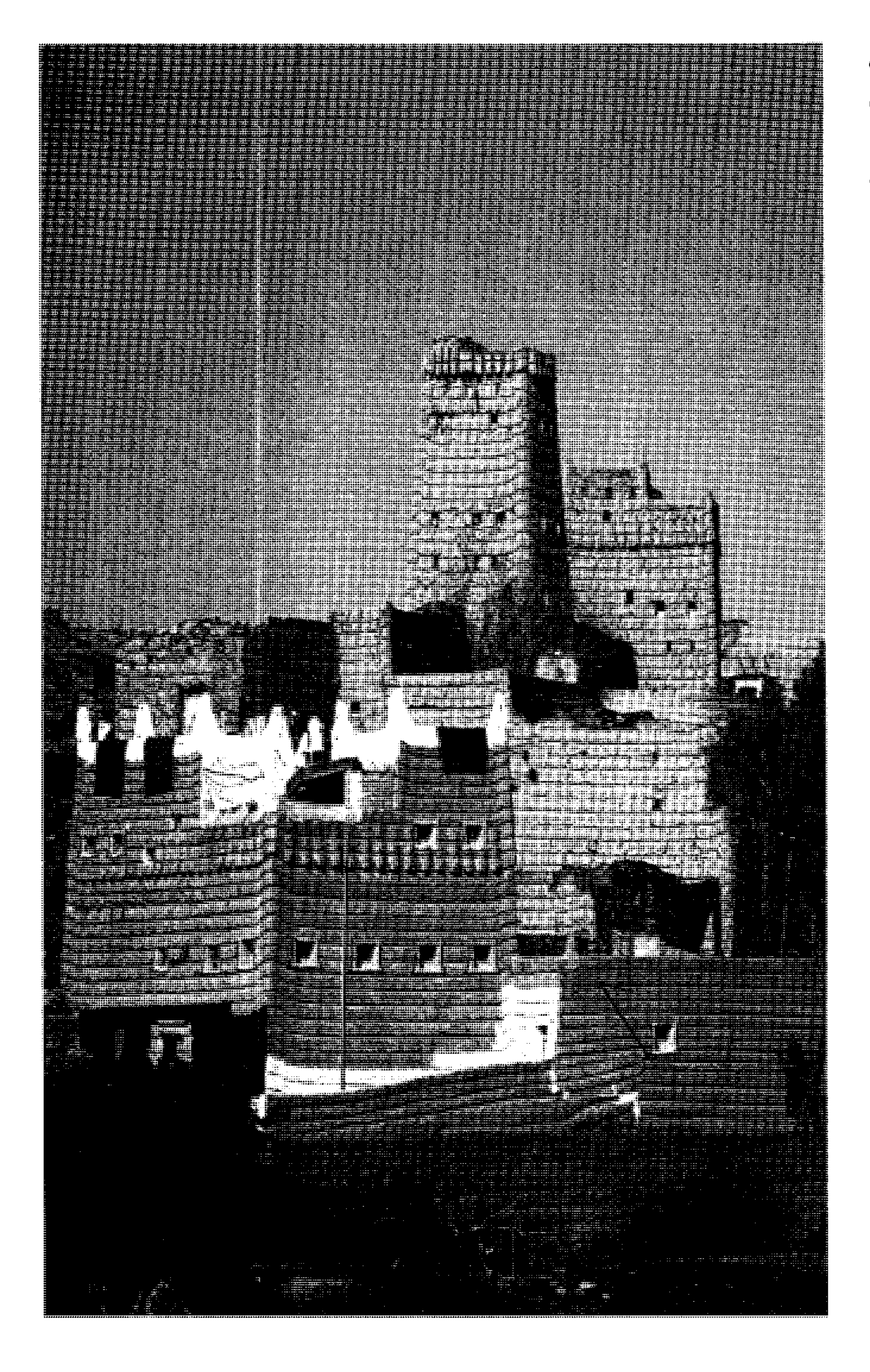
بالرغم من هذه الأمثلة، فإن حجة الدفاع التي

كثيرًا ما تساق لتفسير العمودية السائدة في الوحدات المعمارية ذات الارتفاع المنخفض والمنتشرة في باقي أرجاء المملكة، غير كافية بتاتاً. فالهندسة المعمارية العمودية قد تكون تعبيرًا عن حضارة البنائين وبرهانًا قويًا على مهاراتهم الباهرة وعلى وعيهم بالبعد الثالث. يمكننا أن نرى فوق قمم لا يكاد يطالها أحد، بيوتًا تضيع في السحاب. فالجبل والشواطئ الصخرية والسحب هي بيئة اليمني الذي لا يعرف الدوار ولا يعرف التعب بالرغم من بنيته الهشة في الظاهر[٣٠]. ومما يجدر إضافته أن عرب الجنوب طبقوا تقنية ناطحات السحاب على الزراعة أيضًا، فعندما تكون الأرض جبلية يستثمرونها عموديًا لتنتشر المدرجات من أسفل الجبل إلى قمته.

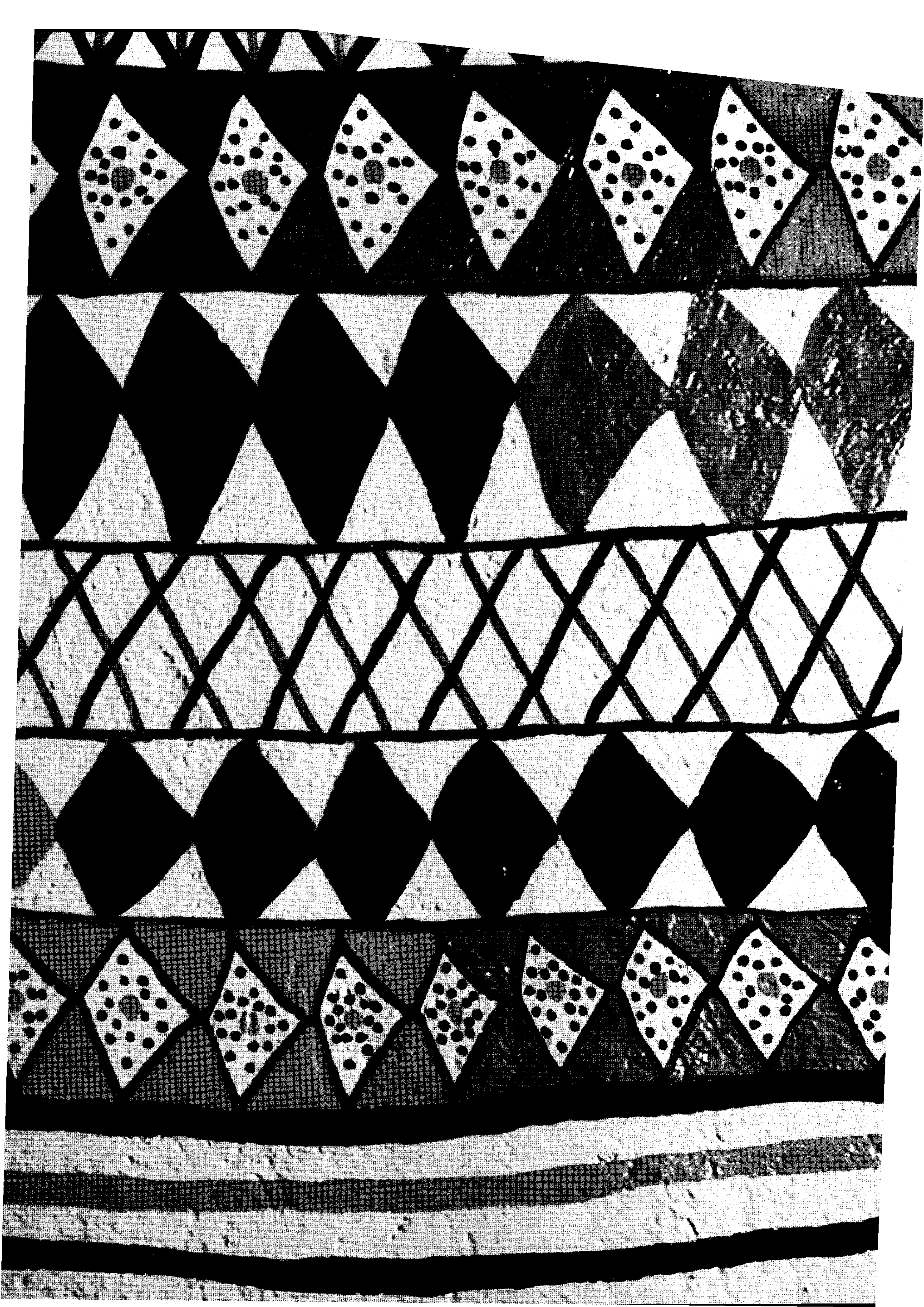
على صعيد عملي بحت، لابد من أن السهولة البالغة التي يمكن بها رفع طين البناء وتركيبه، تفسر كيف كان بالإمكان تشييد أبنية بالغة الارتفاع رغم قلة الموارد. بحسب ابن خلدون، فإن الحضر المستقرين عادة ما يشيدون أبنية وأبراجاً تزداد ارتفاعاً كلما تحسنت ظروف حياتهم، وراكموا الثروات وأسباب الرفاهية بما يفيض عن حاجاتهم. كان البيت اليمني حتى تاريخ حديث، يندرج في تشكيلة الدلائل المرتبطة بالمرتبة الاجتماعية. وقصر غمدان الأميري الذي يحدد الهمداني تاريخ بنائه في العام ٢٥ قبل الميلاد، يصوّر هذا التباهي بالثراء. وقد أدهش المسافرين المسلمين الأوائل بطبقاته العشرين التي قيل إنها تُرى على بعد مسافة ألف كيلومتر إلى الشمال، من المدينة المنورة! ليس هنا المجال لدحض أو إثبات حقيقة هذا البناء، فمجرد ذكر عموديته الأسطورية هذه يشهد على مدى الشهرة التي كانت تتوج بناء كهذا.

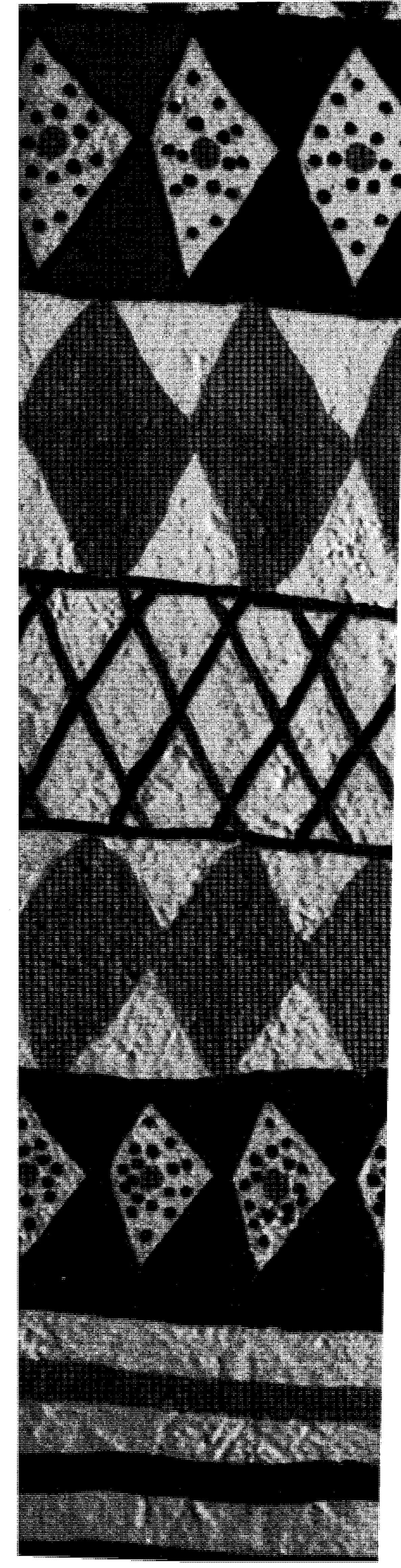
فعلاً، يبدو أن مضاعفة الطوابق تطابق زيادة المداخيل أو نمو العائلة الأبوية. في هذا السجل، فإن نوعية وارتفاع أبنية «رجال» عاصمة اتحاد «رجال ألمع» المدرّجة على سفح جبل، تعبّر على الفور عن الأهمية الاستثنائية التي كانت تتمتع بها هذه البلدة. فازدهارها يتجلى في رحابة البيوت التي كانت تضم أماكن التخزين وغرف العائلات الكبيرة التي كان اتساعها يؤدي إلى إضافة الطوابق إلى خمسة. لم يتوقف مخاطبي المحلي عند الأسباب الدفاعية. يبدو جليًا أن منازل «رجال» تبرر وجاهة جميع الأسباب المذكورة آنفًا باستثناء السبب الأكثر بداهةً.

إن مفهوم العمودية المعمارية يتمفصل مع وظائف متعددة متغيرة وفق الوضع. فبتجميع المعلومات كلها التي نقلتها البعثات الأثرية مع الوقائع الراهنة، يمكننا القول إن البيت ـ الحصن يجد مرجعيته في الحضارة العربية ـ الجنوبية بل في خط الاتصال المباشر لهذه الحضارة[٣١]. إنه الواقع: الهندسة المعمارية في العربية الجنوبية تتسم بطابع خاص بها، مهما كان التأثير الخارجي الذي قد تضطرنا إلى اكتشافه.



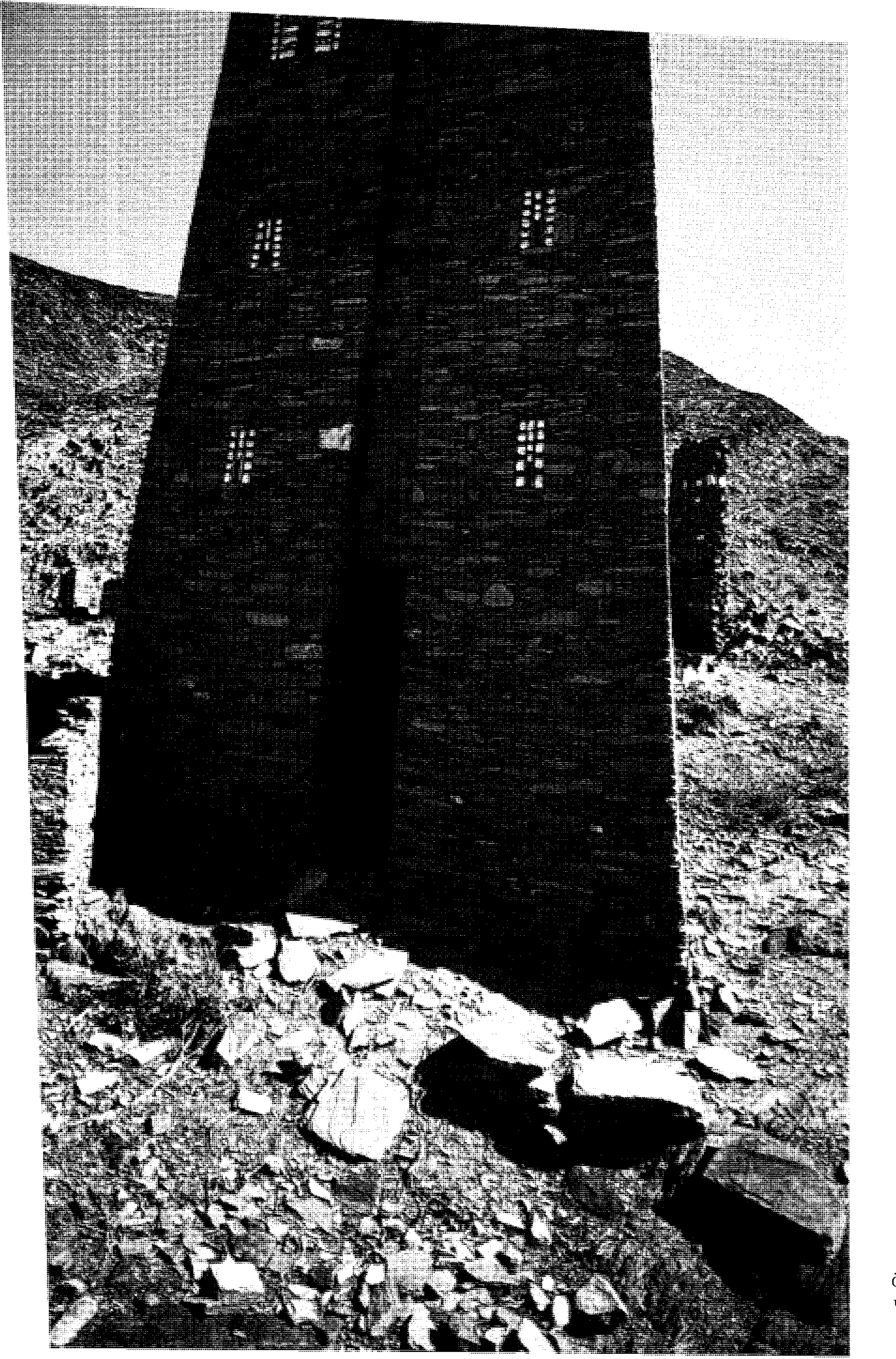
قرية من بيوت طينية يعلوها برج مراقبة لحماية السكان. (منخفض نجد. قحطان، سنحان)



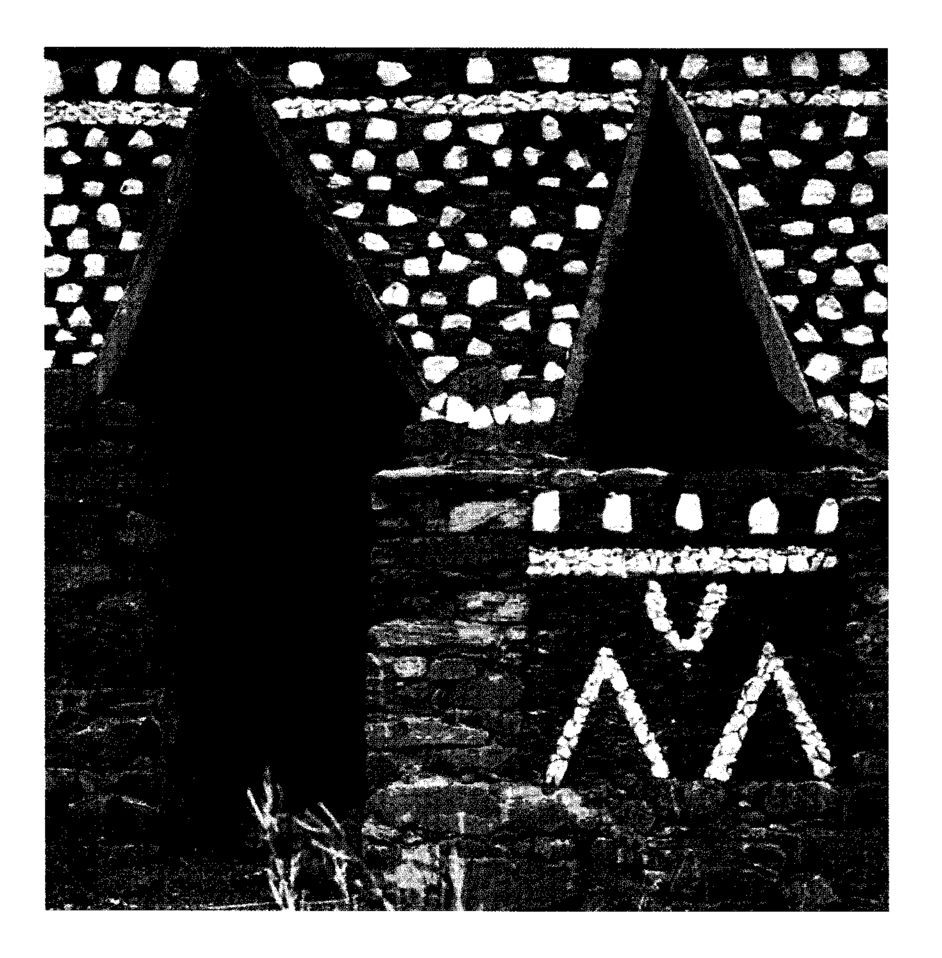


يتميز هذا التأليف ببساطة النماذج وتنسيقها:
إنها تتوالى كحبات لؤلؤٍ في عقد تنتظم تباعاً الواحدة بعد الأخرى. إذا كانت هذه الزخرفة تفتقد للجرأة، فإن غرابتها تكمن في استعمال البراق اللوني الذهبي والفضي.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

الزخرفة



بالرغم من مرور الزمن، ما يزال حصن الدفاع هذا من الحجر الجاف، الذي يذكّر بمظهره بمسلات أكسوم، يشرف على وادي عيا IYA.
واجهته مزينة بغزارة بزخارف المرو، وبقصد وضوحه للرؤية، تقع الأكثر تفتناً ونصاعة في القمة.
(سراة، بللحمر)



جامع في الهواء الطلق مخصص لصلاة العيدين، وبقية الصلوات التي تستسقي المطر. إنه موجّه بمحراب مقرون بمنبر، كلاهما يعتمران زوجاً من البلاطات الكبيرة مشكلة قوساً حادة. الجدار الذي يندرجان فيه مرقّش بالمرو. يحجب جدار صغير المنبر جزئياً، وهو مزيّن بشظايا المرو التي يرسم تنظيمها مجموعتين من النماذج: محراب ومنبر دمجا في لوحة أخرى، وهلال مبرنط بخط تعلوه سلسلة نقاط.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

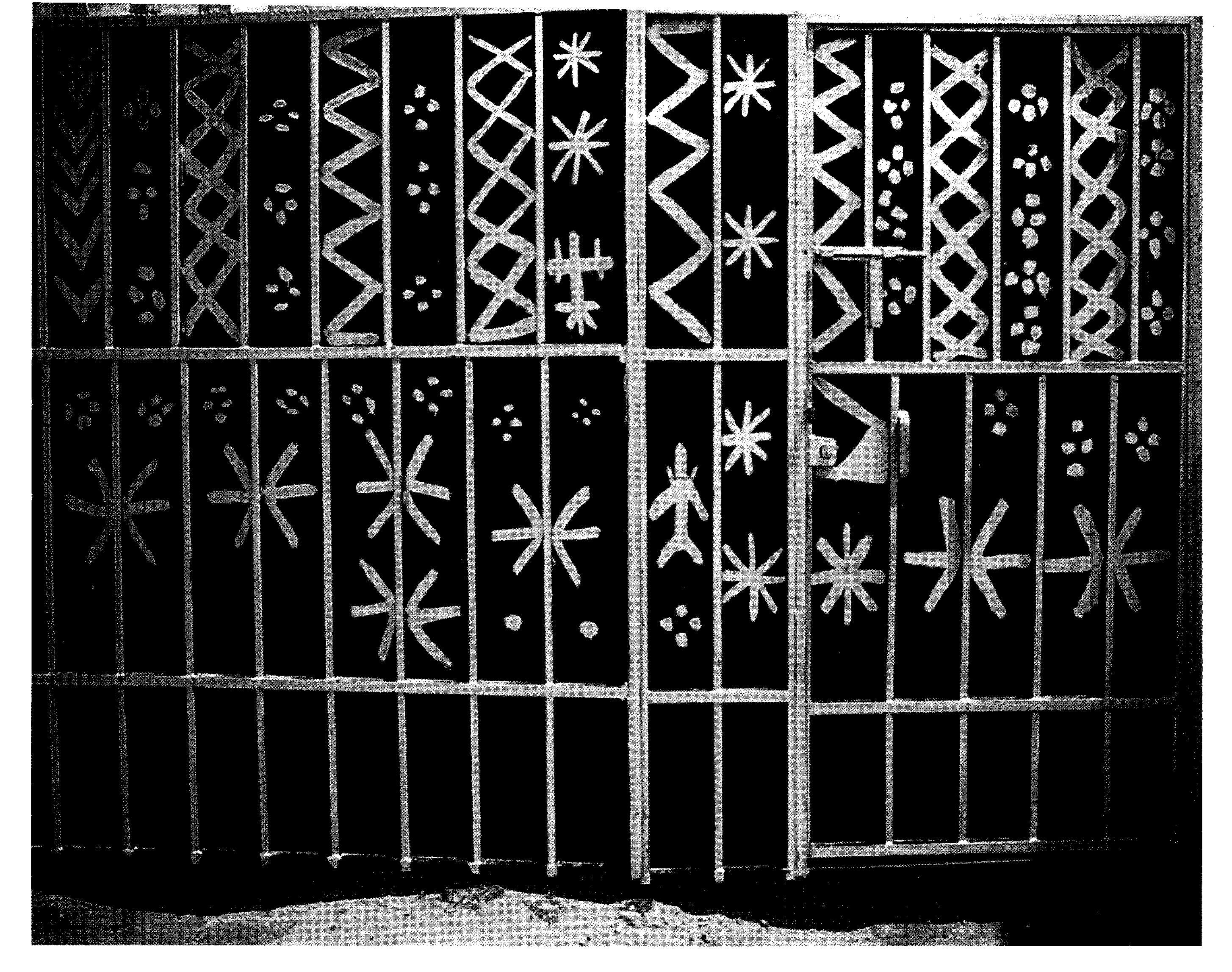
الزخارف المتعلقة بصناعة الحجر

معلومات عامة

يتطلب التعرف إلى هوية جماعية ما، وجود ملامح ثقافية ظاهرة. إذ لدى مختلف الجماعات علاقة رمزية مع المجال الذي تشغله. ويؤدّى هذا الترميز على مختلف الأصعدة؛ لأنه ينطبق على البنية المعمارية، وكذلك على ديكورات البيوت. فوراء السمات المشتركة الخداعة أحياناً لـ «نقشة» تتجمع أنواع مختلفة من الزخارف التي تبرزها تلك المتعلقة بصناعة الحجر أو بالرسوم الجدارية، وقد رسمت الأخيرة حركة الفرشة بينما تثبت الأولى في طبيعة الحجر. زخارف حجر المرو الأبيض خارجية وعالية الموضع، وهي من اختصاص الرجال. أما الرسوم فداخلية وتقع في الجزء الأسفل من الجدران، وهي وقف على النساء. التزيين بواسطة المرو يدخل ضمن أعمال البناء، أما رسم الزخارف فهو أثر لحركة تثبيت الأصباغ.

المواد المتوافرة محلياً لا تحدد البنية فحسب بل تحدد كذلك تفاصيل الزخرفة التي تغنيها. ونموذج «المرو» مثالي في هذا الصدد، بل الأرجح أنه فريد من نوعه في كامل شبه الجزيرة[٣٢]. بعض المناطق غنية بعروق حجر المرو الأبيض إلى درجة أننا نجده مستعملاً حتى في جدران المدرجات الزراعية.

لابد من حفر الأرض لاستخراج كتلة كبيرة من المرو الناصع، وإشعال النار حولها ضروري؛ لجعل الشقوق التي أحدثتها الرطوبة الجوفية تتصدع ليتم تفتيت الكتلة واختيار القطع ذات المقاس المطلوب. في الواقع، من الصعب تشذيب المرو؛ ولذا ففي أكثر الأحيان يتم استخدام شظاياه الخام من دون تشذيب. فكما يذكرنا به محمد طرشي محمد الصغير وهو الرجل الوحيد من سكان «رجال» الأصليين الذي ما يزال يتقن



من الزخرفة المرسومة إلى الثوب لا يوجد أي انقطاع لوني.
اختيار الألوان المتناقضة، الرائجة جداً حالياً، يستعيد تقنية زخرفية مجرّبة: تناوب الأبيض والأسود.
ويظهر على البوابة، علاوة على نماذج نجمية الشكل وتعرّجات متقاطعة، طائرتان اختيرتا ولا شك لميزاتهما البيانية التي تجعلهما رمز الحداثة. (منخفض نجد، قحطان، سنحان، تهامة، حجاز)

هذه التقنية، إذ يقول: «نحن لا نصقل المرو، بل نكسره ونأخذ القطع المناسبة». لا يستخدم الجزء الخارجي من الكتلة لأنه عادة ما يكون غير نقي. حجر الصوّان المحوّل إلى شظايا والمسمى محليًا «مرو» يظهر حينئذ كمعدن أبيض براق وهذه هي علامة النقاوة. المبدأ الزخرفي مندمج جوهريًا في عملية البناء، وبالتالي يجري تصوره بالتزامن مع تقدم البناء. ولكونه ديكوراً «بنيوياً» فهو لا يأتي بالإضافة، بل بالتموضع المسبق أو بالتناوب مع الحجارة أو تراب البناء. وصلابة المرو لا تؤثر سلباً على صلابة بنية الجدار الذي يندمج فيه.

أما عند رسم صورة في إطار، فيزيد الحرفي من حدة التضاد بين الصورة والخلفية المؤلفة من ترتيب الحجارة في الجدار. المبدأ الذي ينظم الاستعمال المشترك للمرو والحجر الأسود، الجرانيتي أو الرسوبي، يبرز الثنائي المتعارض الأبيض/ الأسود، وهو ميل لإبراز التضاد يظهر في مجالات كثيرة أخرى. هكذا تشعل المرأة قلب العاشق بحور عينيها، أي بالتضاد بين بياض العين وسواد البؤبؤ، هذا التضاد الذي يبلغ به خط الكحل حد التأجج[٣٣].

مع المرو الذي لا يتبدل لونه، يتراوح التضاد وفق ألوان ترتيب الحجارة في الجدار (أنظر الرسم البياني الأول في الصفحة المقابلة).

كل ديكور يزاوج بين نظام عمودي مع نظام أفقي وإن كانت كل عمارة تركز على أحد النظامين أكثر من الآخر وفقاً لمدى ارتفاع الجدار وضيق المساحة. النسق الأفقي يدعو إلى التكرار في حين أن النسق العمودي قد يجلب التنوع وبالتالي التعقيد خاصة إذ تكون العمارة عالية وضيقة. الجدول يظهر ترتيباً لهذين الاتجاهين، وذلك بإقامة علاقة تناسب أفقي بين زخارف الخط الواحد والزخارف المتنوعة في الجدار الواحد (أنظر الرسم البياني الثاني على الصفحة المقابلة).

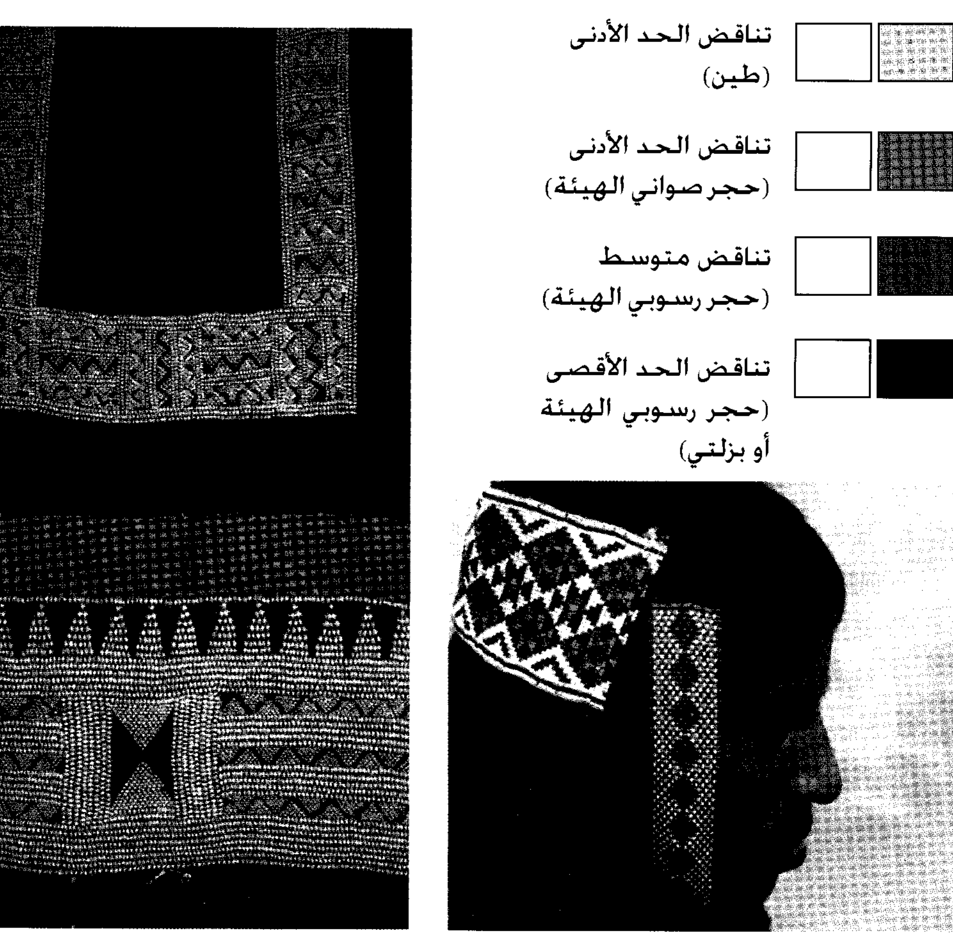
في الحجاز الجنوبي، ينعش المرو بفضل بياضه الساطع جدرانا كانت ستبدو من دونه كجدران قلاع معتمة كئيبة. أشكال الزخارف عادة ما تكون مستقيمة أو متعرجة، وحينما تكون فوق الفتحات تتحول إلى حليات علوية تزين الفتحة ببريق المرو اللامع. الشكل المعكوس يظهر على

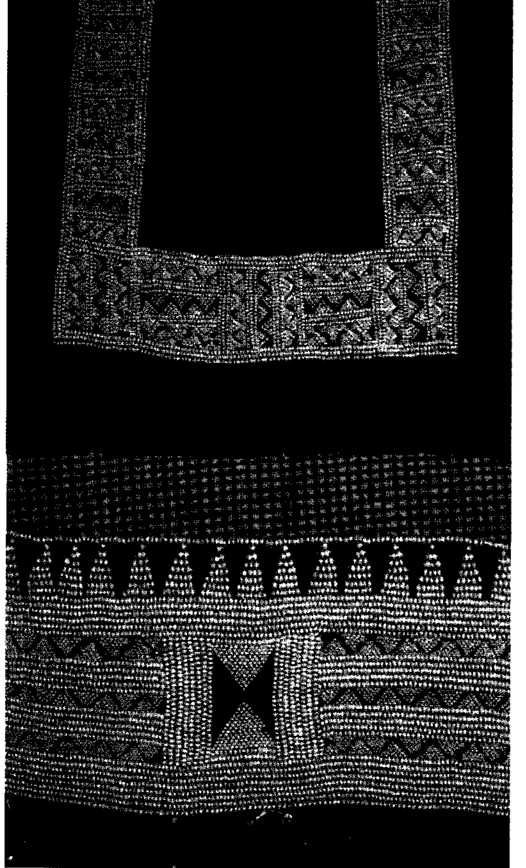
تناقض الحد الأدنى
(طين)

تناقض الحد الأدنى
(حجر صواني الهيئة)

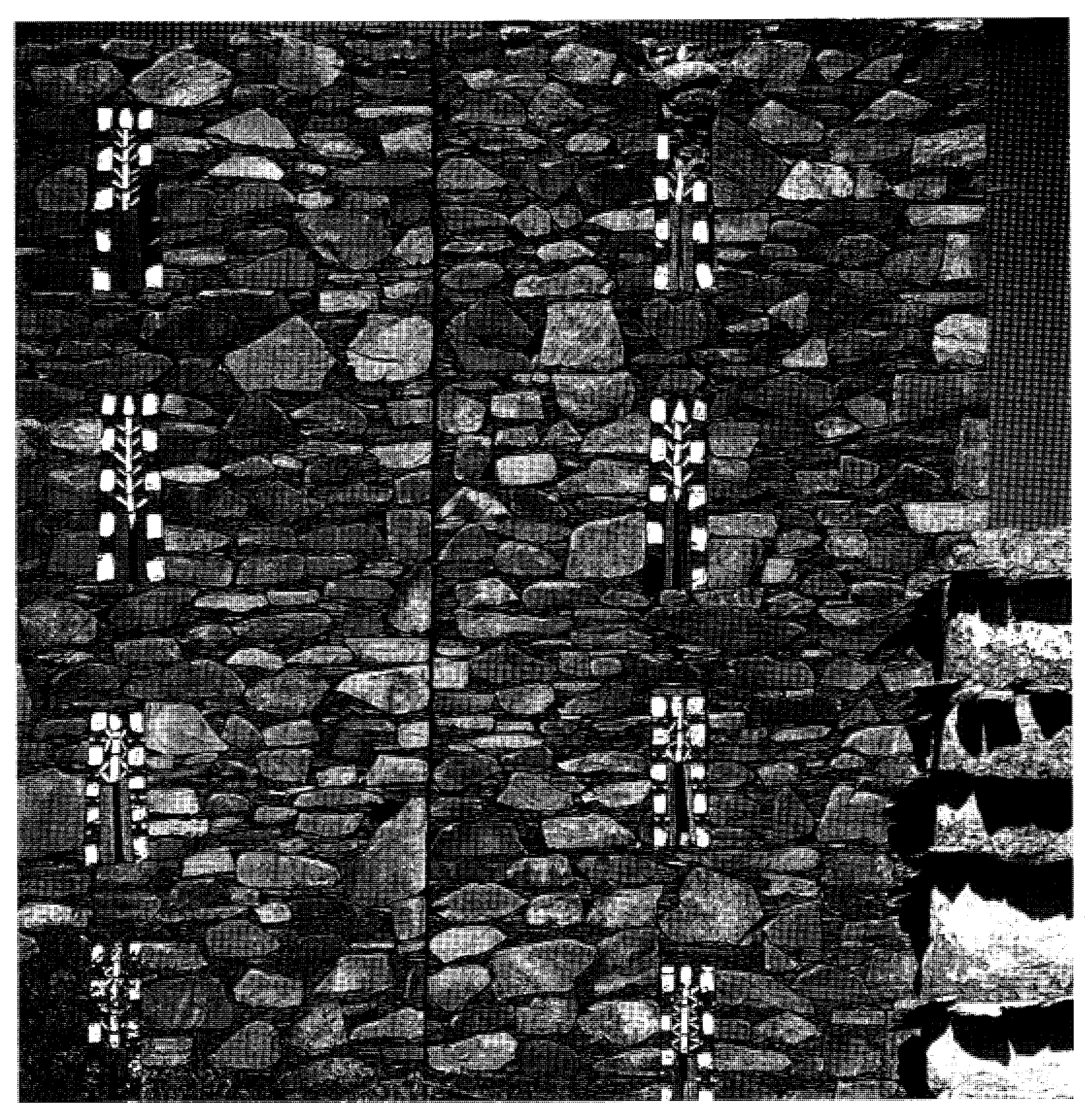
تناقض متوسط
(حجر رسوبي الهيئة)

تناقض الحد الأقصى
(حجر رسوبي الهيئة
أو بزلتي)





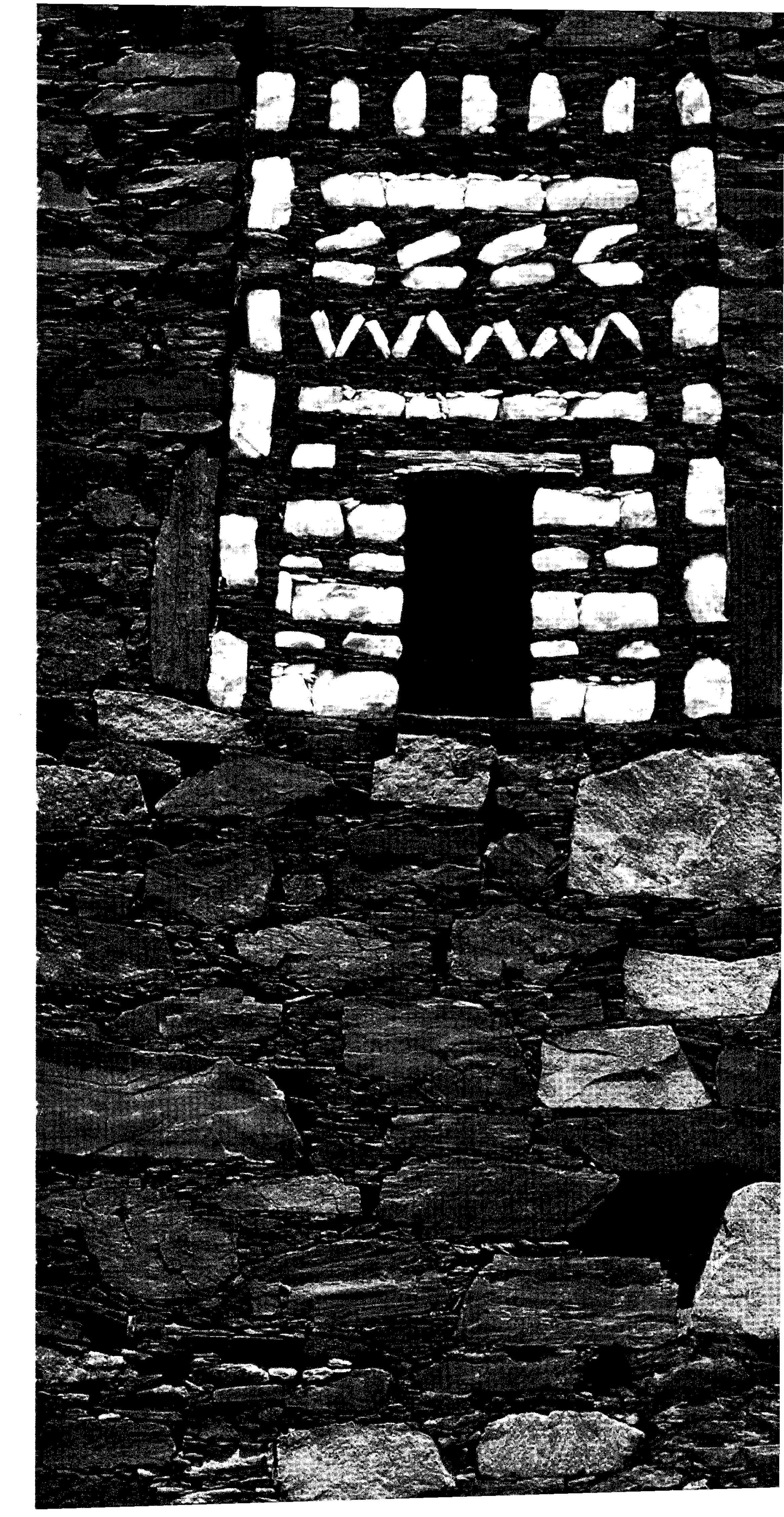
إن استخدام الخرز - الذي كان يطلى تقليدياً بالفضة ولكنه اليوم بألوان متعددة - من شأنه أن يتيح للمرأة إنجاز أشكال هندسية مميّزة تشبه تلك المرسومة على جدران المنازل.
(الحجاز، بني سعد)



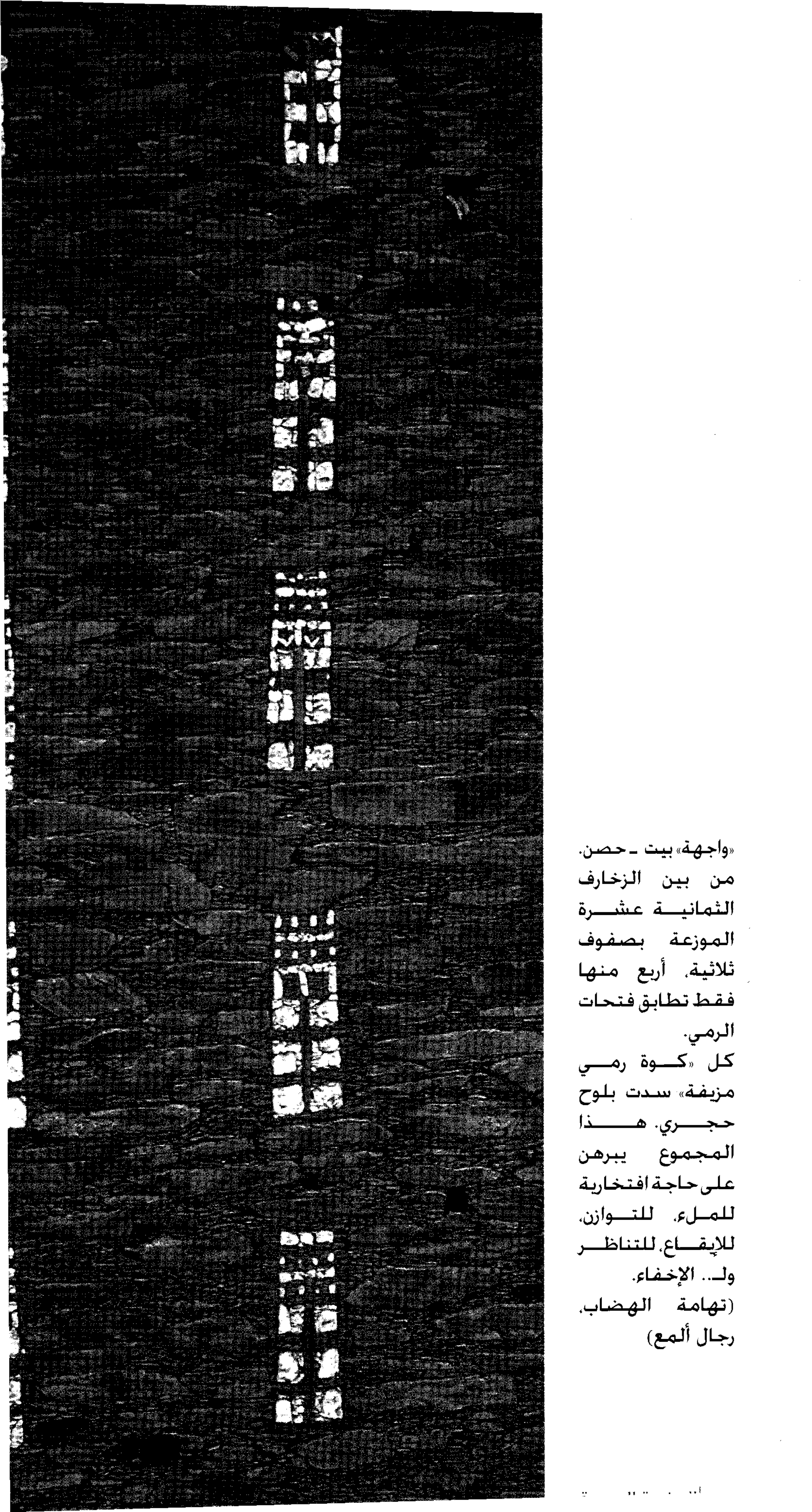
تفصيل زخرفة فتحة رمي على حصن دفاعي من الحجر الجاف. نظراً لصعوبات التنفيذ، أصبحت الأشكال النباتية المنمنمة على غرار سعفات النخيل من المرو نادرة. (سراة، بللسمر)

الجانب الآخر من الحدود. حيث تظهر هذه «السهام الحجرية»، تبعًا للاتجاه أو بحسب موقع الأبنية الجغرافي الذي يبرزها، وكأنها تحول الفضاء إلى مجال للاستعمال الجمالي للمرو. وتضاف إلى متغيرات هذين المنظورين تلك الانزياحات التي تبرز بين وحدة زخرفية وأخرى.

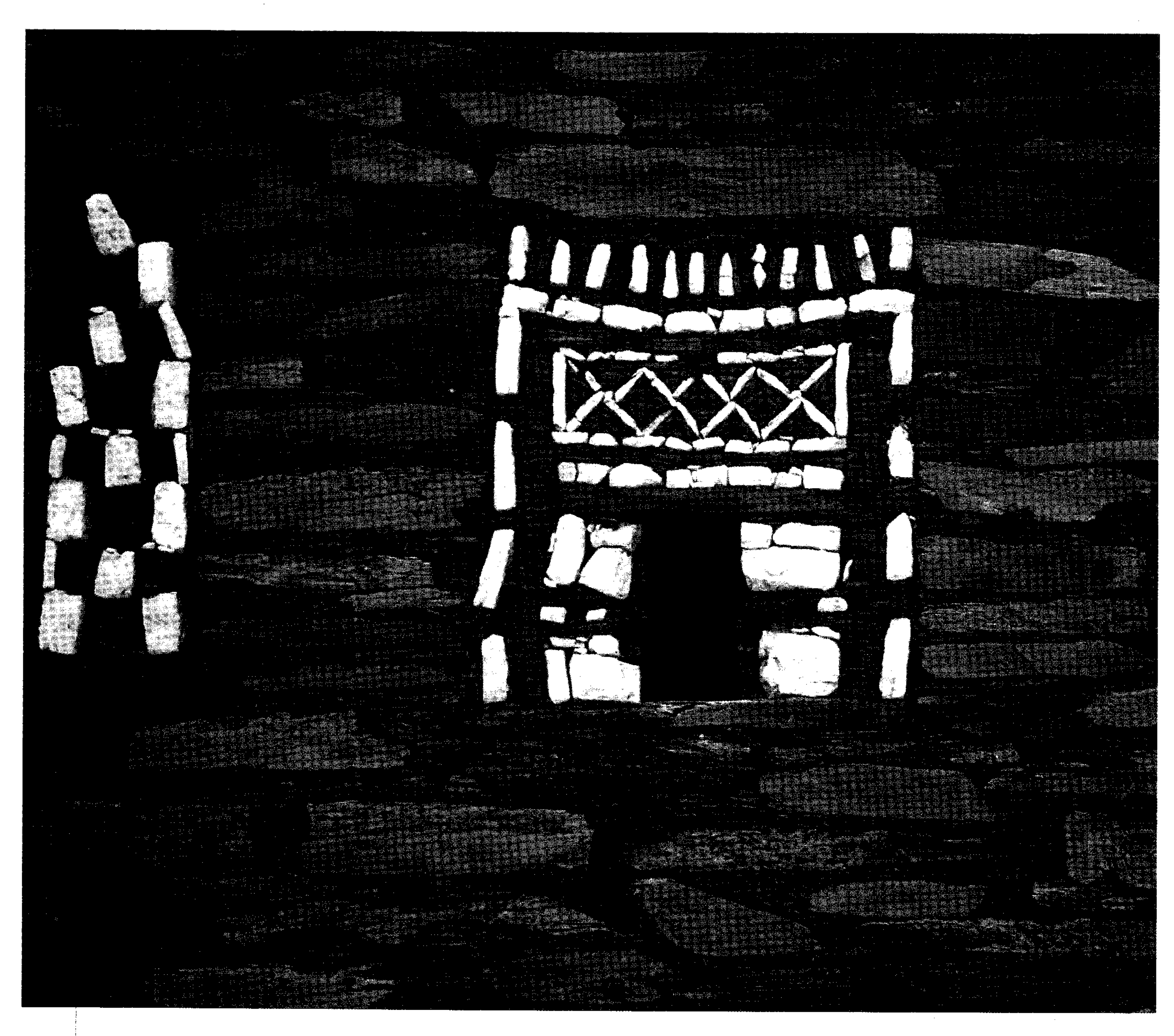
داخل هذا المجال، يمكن اختزال الوحدة الرئيسة المستعملة في أربع فئات كبيرة مرتبة وفق نظام الترتيب التنازلي لتكرارها وهي: هندسية، ونباتية، وتشخيصية وألفبائية الشكل. ومع أن الخطوط الأفقية والعمودية هي المفضلة بداهة لسهولتها، إلا أن عناصر المرو الزخرفية يمكنها أن تتخذ أشكالاً متعرجة تنهض على دعامات مبنية لهذا الغرض أو أشكالاً منحنية فوق نتوءات جدارية مقوسة لهذا الهدف تحديدًا. أما جودة التنفيذ وغنى الزخرفة فتعودان إلى ظروف الإنجاز المحلية كوجود بناء موهوب في الزخرفة إلى حد ما، وإلى مركز المالك الاجتماعي، أكثر



تحيط هذه الزخرفة الصوانية بفتحة على واجهة من الحجر الجاف.
تكمن غرابتها في الاستعمال المشترك لإفريز مسنّن ولإفريز شاريات وجهت رؤوسها نحو اليسار.
(سراة، بللحمر)



«واجهة» بيت ـ حصن. من بين الزخارف الثمانيــة عشــرة الموزعة بصفوف ثلاثية، أربع منها فقط تطابق فتحات الرمي.
كل «كــوة رمــي مزيفة» سدت بلوح حجــري. هــــذا المجموع يبرهن على حاجة افتخارية للمــلء، للتــوازن، للإيقــاع، للتناظــر ولــ.. الإخفاء.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع)



يسمح حجم قطع المرو الرقيق جداً في بعض الزخارف ببلوغ مهارة متناهية في هذه «اللوحة الحجرية».
وإلى يسار هذا النموذج وضعت مجموعات مستطيلة. وانطباع الانحراف ناجم عن انخساف الجدار في طور الانحطاط.
(سراة، بللحمر)



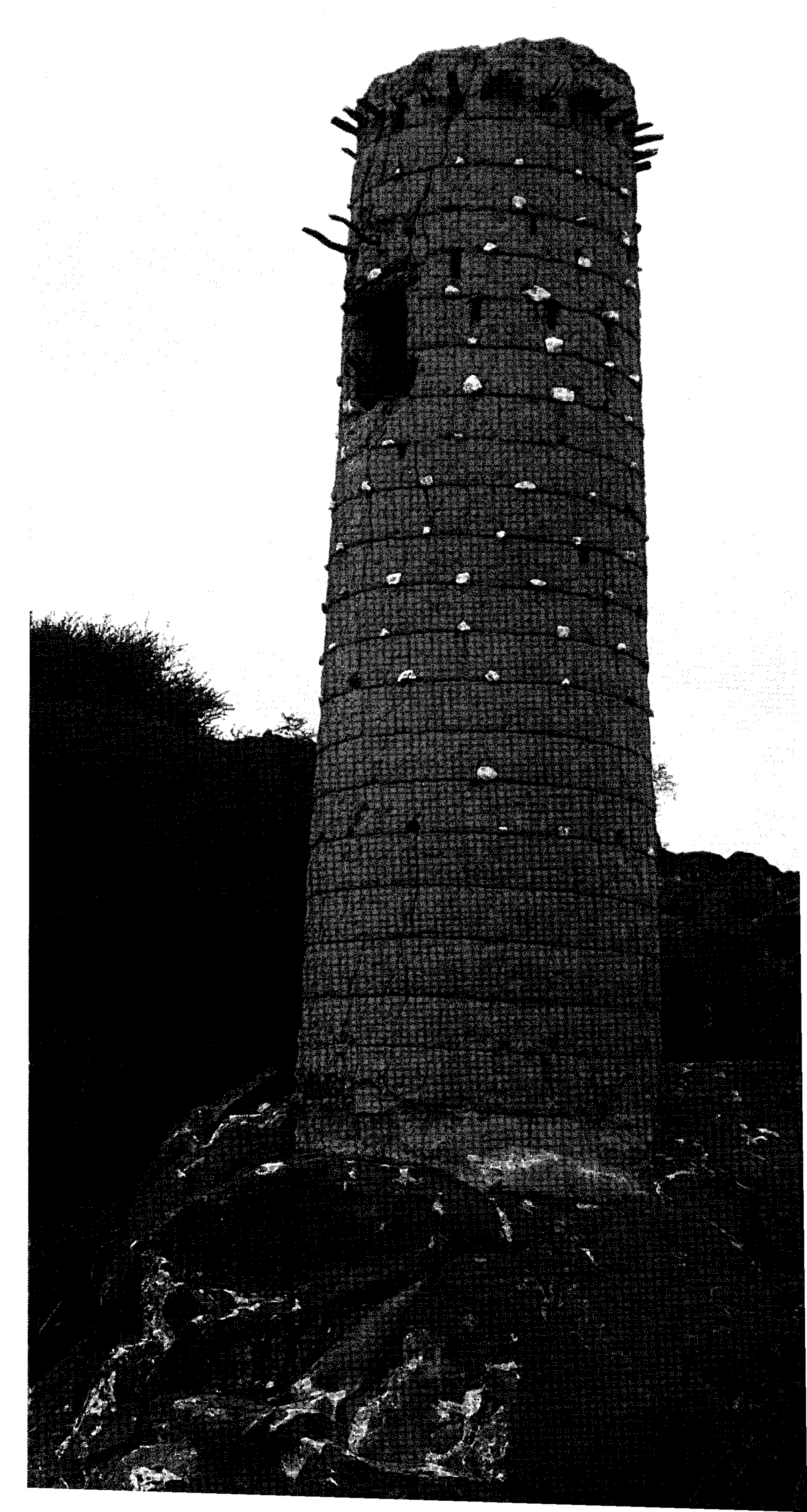
على بقايا جدار منزل، يظهر أول عنصر للجهر بالعقيدة الدينية «لا إله إلا الله» بأحرف من المرو غير مربوطة، فوق فتحة مسدودة حالياً بالحجارة. ترتيب الحجارة مشغول حول الأحرف برقاقات من الحجر لتسهيل تركيب قطع المرو.
ورغم المظهر الناتئ والجامد للتعبير الخطي، فإن هذا العمل رائع.
(سراة، بللحمر)

مما تعود إلى التعبير عن خصوصيات قبلية. الأمر نفسه يظهر جليًا في ما يتعلق بالملبوسات حيث إن الفروقات في الحالتين مقصودة وملموسة بوضوح وفق المنطق ذاته. وحدها الأساليب الإقليمية يمكن أن تحدد كمرجع عام للفروقات، ذلك أن التباينات من منطقة إلى أخرى يمكن أن تكون على جانب كبير من الأهمية.

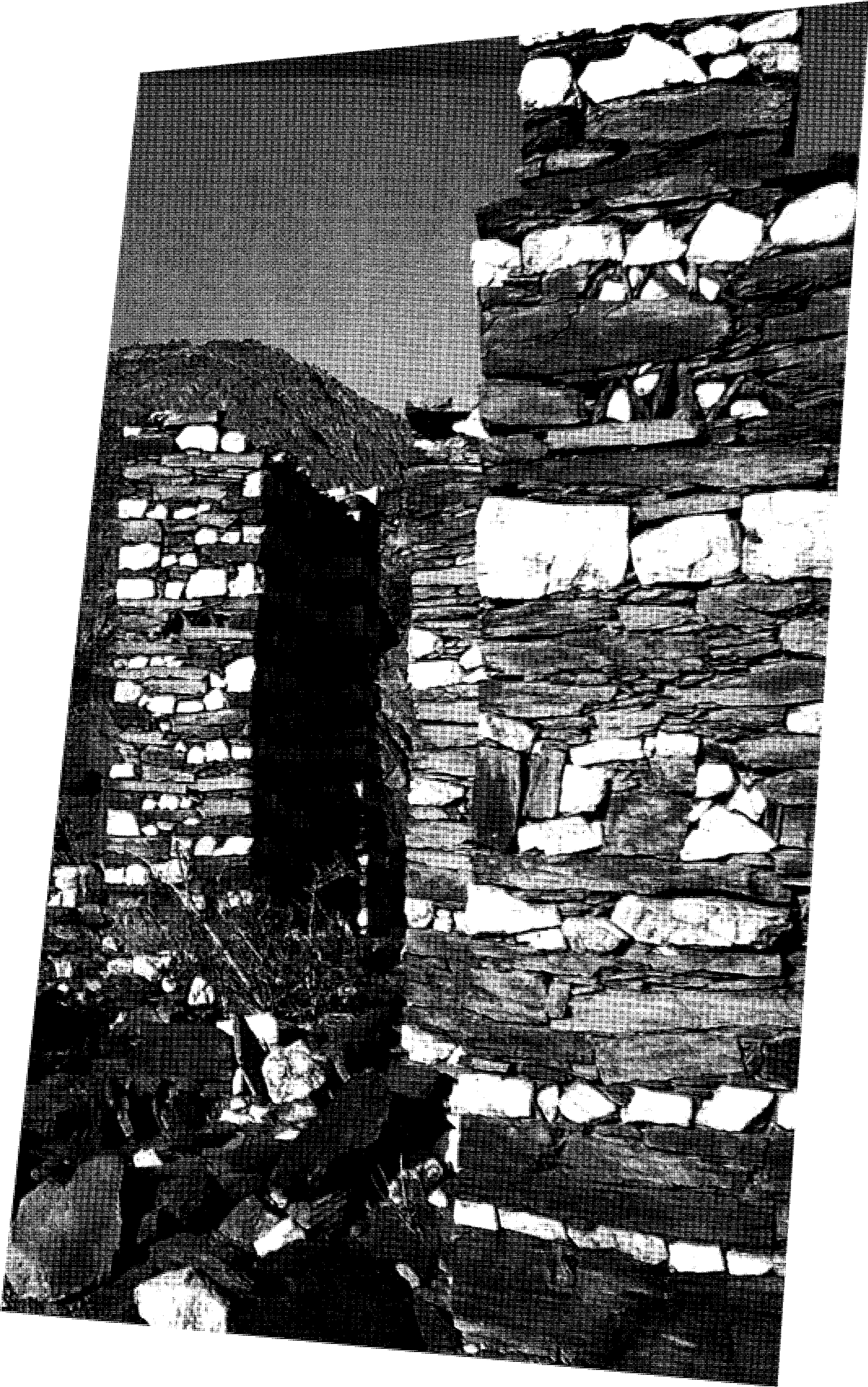
في ما يخص المنظور المتعلق بالعمارات الفائقة الضخامة والأعلى قيمة، عادة ما يجري ترقيق الجدار في مكان الزخارف وتتم معالجة الإطار الغائر، بما يضمن إبراز تألق المرو المثبت باللِّبن. وبدلاً من أن تولد زخارف ناتئة، تتخذ الوحدة الزخرفية مظهر التطريز المنفذ بدقة متفاوتة على خطوط متعامدة أو متقاطعة وفي مربعات منسقة ومعلمة بطريقة منمقة. بالنسبة لهذه العناصر المصفوفة جنبًا إلى جنب، فكلما كانت العناصر صغيرة برزت ملامح الانقطاع في ما بينها.

أما استعمال الطين في تراب البناء، فيقلل من وجود المرو مع أن دوره الزخرفي باق على جدران الأبنية القديمة جدًا، ولكن دون استخدامه لتكوين وحدات جمالية بارزة؛ لأن قطع المرو توضع في الجدار عندما تكون خلفيتها الطينية ما تزال طرية، ومن ثم تطفو هنا وهناك كحبات لوز في عجينة نيئة وبشكل رئيس في الجزء الأعلى من المبنى وفق منظور ورد سابقاً بخصوص بعض المباني الحجرية.

ويمكن سوق تفسيرين في ما يتعلق بندرة اللجوء للمرو في زخرفة البيوت الطينية: فتنسيق شظايا المرو (الصوان) يستلزم الكفاءات المطلوبة نفسها لتنفيذ الحجارة الجافة، وهي تقنية غير ممارسة هنا، ثم إن استحالة إقامة تضاد قوي بين المرو والتراب يقلل من الاهتمام بالعملية الزخرفية في مجملها. وللحصول على بياض يذكر ببياض المرو عادة ما يتم استخدام حجر الكلس لتعويض غياب المرو.

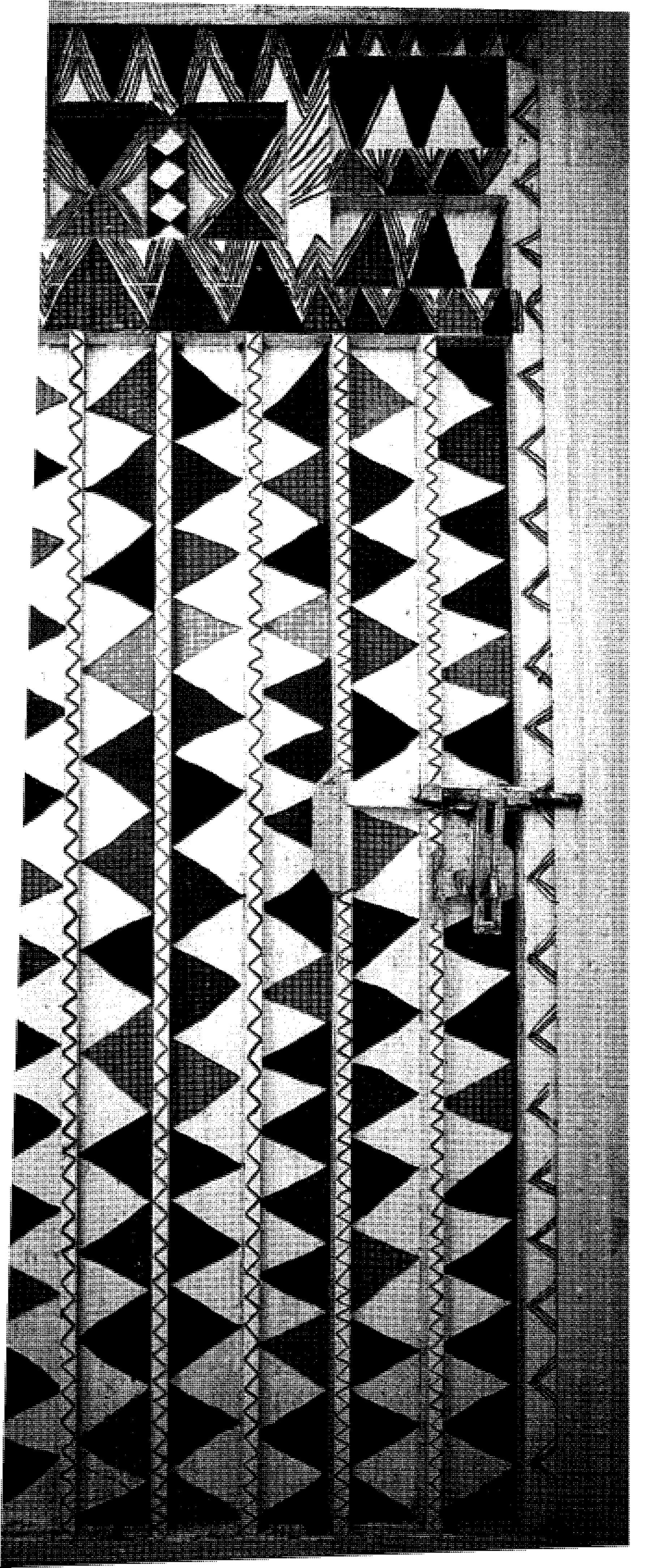


من مخلفات الأزمنة المضطربة، يرتفع برج مراقبة على صخرة لمراقبة الوادي. تضمين المرو بين كل ركيزة طين يشكل زخرفة هذا البناء الوحيدة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

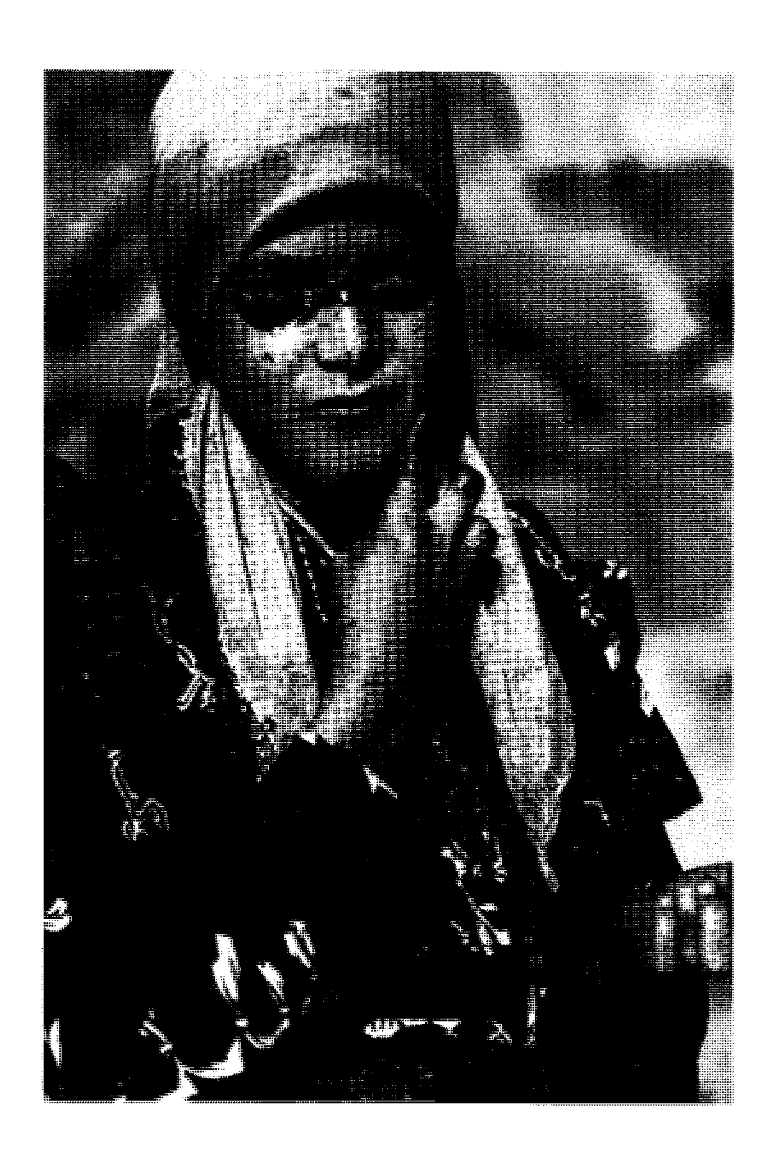


نرى في وادي عيا IYA هـذه الأنصاب المأتمية من الحجر الجاف والتي يبلغ ارتفاعها ٣،٥ أمتار تقريباً. وكل نموذج زخرفي مبني بتكديس أعمدة من الحجر المسطح التي يشكل غلافها مثلثاً. في كل شارية وضعت شظية مرو مما يضفي على النماذج المثلثة مظهراً مرقّشاً.

(سراة، بللسمر)



تتلخص زخرفة هذا الباب المعدني من شبكة مثلثات تقتصر غرابتها على الفارق الطفيف من عمود إلى آخر. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



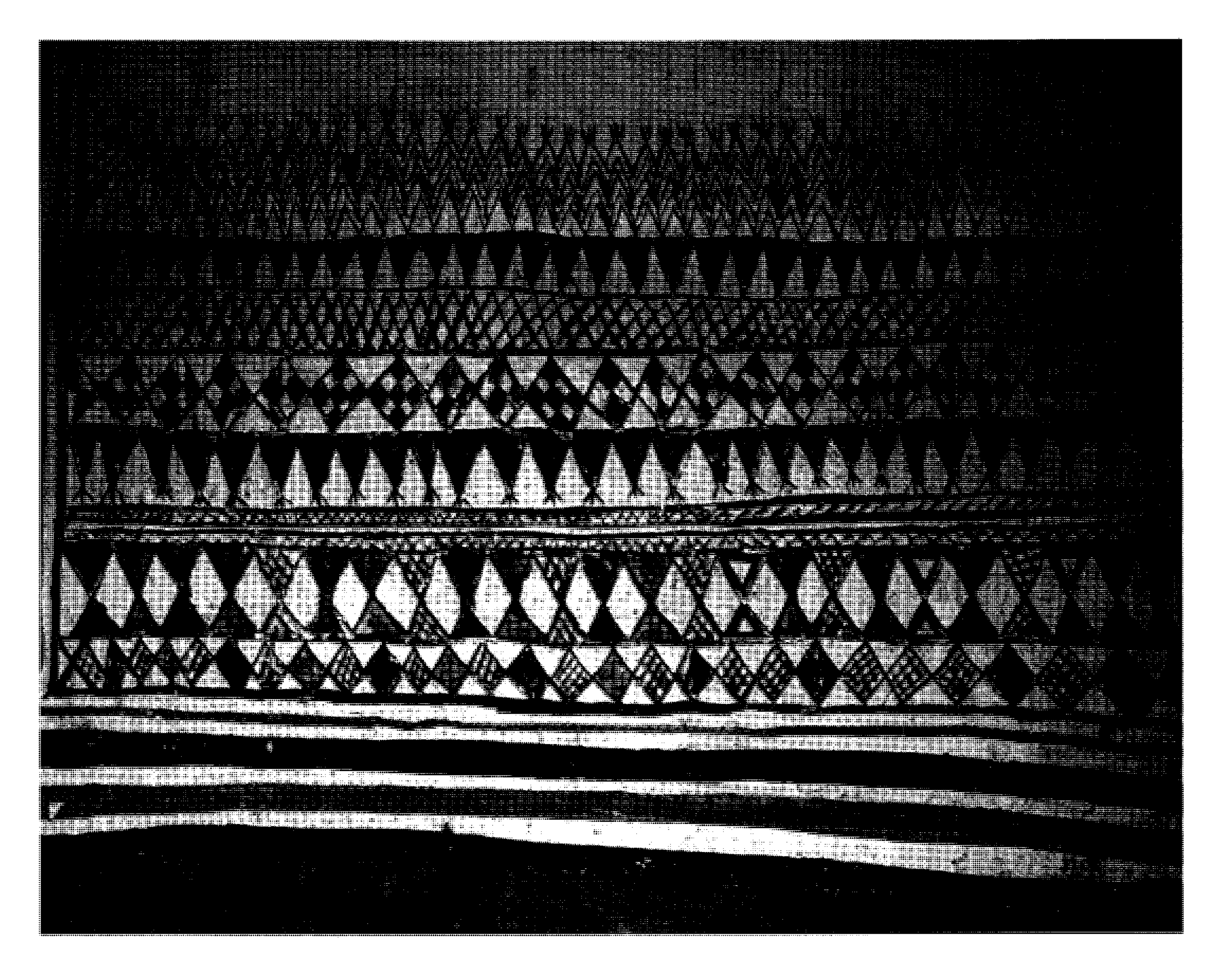
تلوين عابر للوجه: هذه الفتاة استعملت مادة نباتية مستخلصة بالغلي لتحيط عينيها بقوسين أخضرين. ومن أجل أن يبقى الخضاب طويلاً على الجدار، لابد من وسيلة تفرض عليه ذلك، لأنه لا يمتلك بذاته أية قدرة على الالتصاق. (جنوب الجزيرة العربية)

فن الجدار المنقوش

المبدأ

لنوضح على الفور بأن تعبير «نقشة» موجه هنا إلى التشكيلات التصويرية عمومًا باستثناء العملية المتمثلة بفرش لون أو لونين بشكل منتظم على مساحة جدارية ما. ويغطي هذا التقليد الجمالي واقعاً جغرافياً واسعاً يتمحور حول بعض الجماعات، وفي مقدمها بني ظالم من «رجال» وبني سنحان من بلاد قحطان، وهما جماعتان سنوليهما اهتمامًا مميزًا. هذا التقليد يستثمر مزيجًا خصبًا من العناصر لكي يعبر عن متطلبات كل جماعة. فباستثناء بعض الأمثلة النادرة جدًا، والتي تظهر كتعبيرات معزولة عن الأسلوب المحلي، يلحظ أن غياب الأشكال الزخرفية «الحرة» يعود إلى قيود التوجه الجماعي؛ لأن الفرد الذي يمارس عليه ضغط الجماعة عادة ما ينفر من سيادة التعبير الفردي. ومدى انتشار هذه الرسوم يمكّننا من قياس غنى وديناميةِ هذا التقليد الجمالي. وأخيراً إذا لم تكن كل التشكيلات متساوية في الجودة، وهذا ما هو مستبعد، نشير إلى أن معظمها من نوعية جيدة ويستحق الاهتمام.

حضور النساء هنا يتوارى بقدر ما يشف عن ذاته عبر هذه الرسوم الجدارية، إذ بعكس الزخرفة بواسطة المرو التي ذكرت آنفاً، فإن هذه الرسوم تقع في نطاق مسؤوليتهن، وهذا يتم وفق



باستثناء الأحمر البنفسجي الطاغي، لم تحتفظ هذه التأليفات القديمة إلا ببعض الألوان.

وهي تظهر أن فهرس النماذج المستعملة كان بسيطاً وهندسياً حصراً. وإلى جانب الصور العادية نلاحظ وجود سلسلة من المعينات وقد زوّد حقلها بضامة (لوحة داما) متراخية الترتيب. (منخفض نجد، قحطان، عبيده)

رؤية ذكورية لتقسيم العمل. فعندما سئلت «أم حسين» لماذا زخرفت النساء الجدران، ردت بأن هذا النشاط يعد فنيًا ونسائيًا، وهو ما يرفضه الرجل بازدراء[٣٤]. هذا الحكم الذكوري الصارم مرتبط بتصور قديم جدًا لدور الجنسين: ألم يرِ العلماء التقليديون في الفنون التشكيلية نشاطا نزقًا لا يليق بغير النساء؟ الوضع النسائي يعبّر عن نفسه بامتياز في الوجود المنزلي. ولكون المرأة محور الحياة العائلية، يبدو البيت المجال الأنثوي بامتياز. لذا فمن المشروع تمامًا أن تكون الرسوم الجدارية من صلاحيات المرأة التي تدل على علاقتها الفريدة والحميمة مع البيت وردّها الخلاق على استبعادها من الحياة العامة.

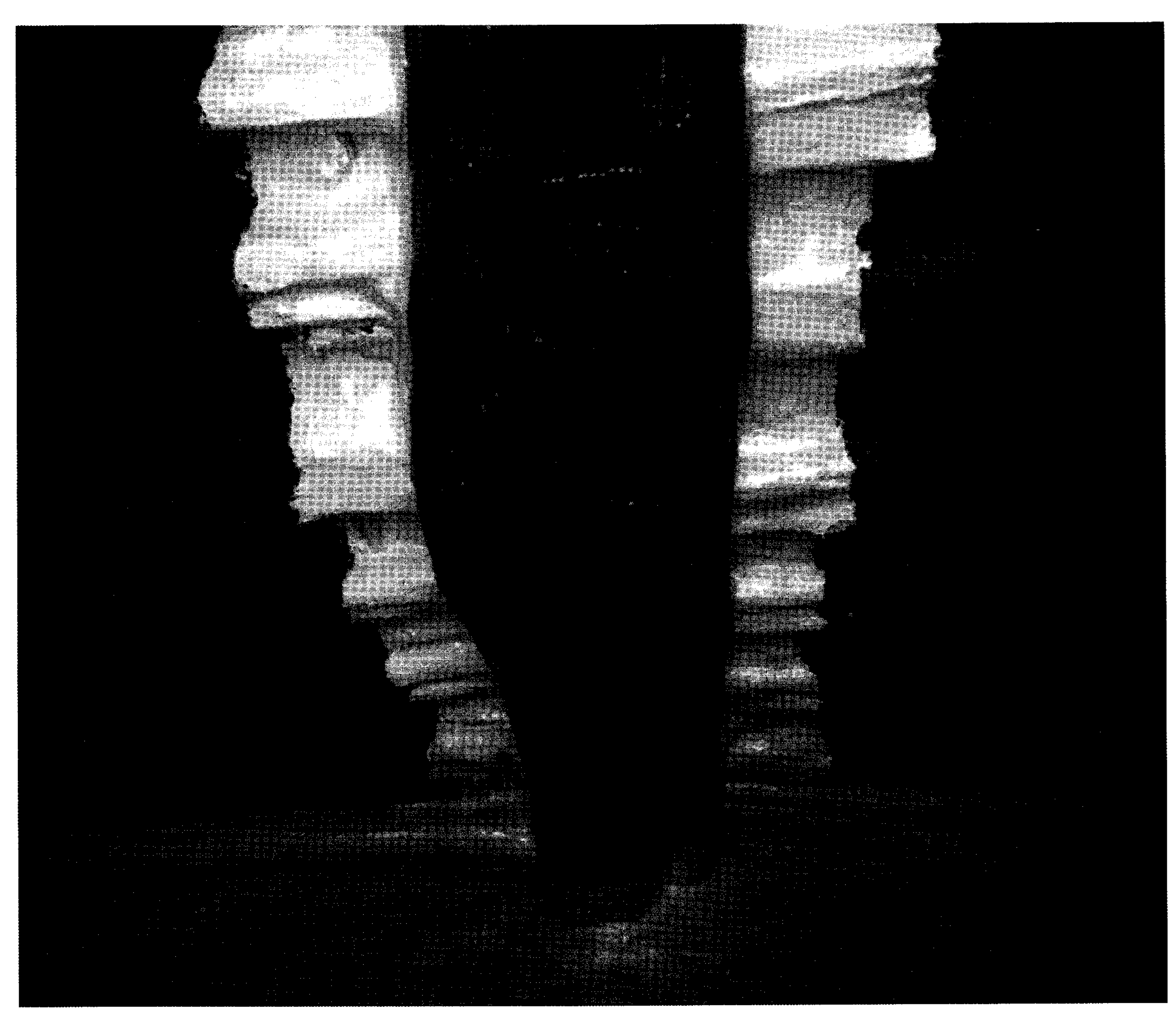
وتشرح أم علي: «كان من عادتنا الذهاب إلى الجبال لجلب الجبس، وكان يتوجب علينا أحياناً الدخول الى المغاور للعثور عليه. كان علينا أن نزحف وكان بإمكان كتلة من الحجر أن تقع وتقتل امرأة. وقد رأيت ذلك بأم عيني!»[٣٥]. هذه الذكريات تبين الأهمية المعطاة لتزيين البيت، وتشهد على هيمنة المرأة التامة على هذه الأشغال التي تختفي اليوم بسبب استعمال الدهانات الحديثة، كما أنها تذكّر بالأخص بروح المنافسة السائدة بين النساء، وبالحاجة لإثبات الجرأة والشجاعة لإنجاز هذه المهمة الزخرفية بنجاح.

تأتي مهارة النقش الجداري إما من التقليد - وهو ما تعبر عنه النساء بالقول:«أمي كانت تفعل الشيء نفسه، وأم أمي كذلك» - أو من تعليم امرأة موهوبة، وهو ما يبين كيف يمكن لعملية جماعية أن تكتسي أشكالاً فردية سيتم استيعابها بدورها كأشكال جماعية. ولكن لا بد من الملاحظة أنه حيث يتطور تقليد جمالي مرهف وموحد، يكون عموماً حكرًا على بعض الرسامين المشهورين من الجماعة التي تستعين بهم عند الحاجة.



قد يكون هذا النشاط منزليًا أو تخصصيًا، فرديًا أو جماعيًا، ولكنه في الغالب جماعي أكثر منه فردي. في هذه الحالة، تعمل مجموعة من النساء في غرفة واحدة تحت مراقبة امرأة خبيرة، ويجب أن تفعل كل واحدة منهن ما تفعله الأخريات. وتكشف مراقبة العملية بأن الطرائق التي تخضع لها المنفذات لا تتقيد بمنطق فعالية عملية فحسب بل بقصد تعليمي؛ أي نقل المهارة بتقاسمها مع الأخريات. أكثر ما تنجح فيه فعلياً الرسامات، هو تكرار الأشكال وتحسينها، وباختصار إتقان ما ابتدعته فنانة موهوبة في لحظة معينة. هذا التقليد الجمالي يتمثل بالشكل الابتكاري الخاص الذي يكمن في العمل على مواد الآخرين من جديد.

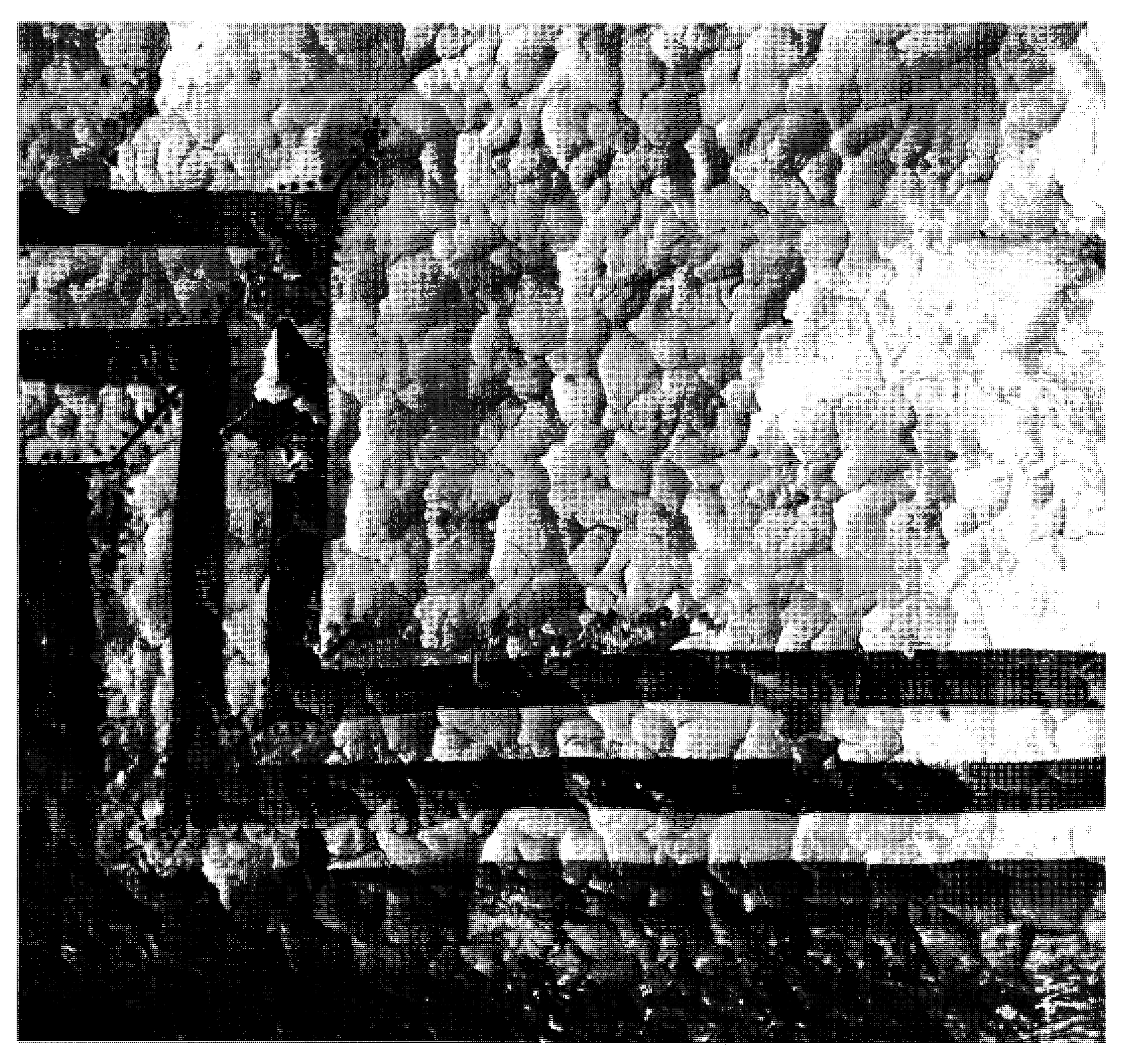
تبدأ النسوة دائماً برسم الإطار، ومن ثم يعمدن إلى ملء الزخارف المحددة على هذا النحو بالألوان. حركة الرسم هي تجربة دقيقة تستلزم الكثير من التدريب. كامل الذراع ينظم الضغط بما أن الرسامة تعمل بالضرورة بيد مرفوعة دون أن تستطيع الاتكاء على الجدران. يجب أن تكون الريش قوية ومرنة، وأن يكون الشعر متماسكًا بما فيه الكفاية لمواجهة الجدران. ومن هنا الاستخدام التقليدي لشعر ذنب الماعز المجموع في حزم مربوطة حيث يتفاوت الحجم وفق حاجات الاستعمال. كذلك كان يستخدم عود الآراك (المسواك) râk[٣٦] الممضوغ مسبقًا من أحد طرفيه، وهو متوافر بأحجام مختلفة، من الأثخن إلى الأرفع، ويخصص الأخير بشكل حصري لنقاط الألوان التي توضع على الجدار لإرشاد «المساعدات».



يجب ألا توهم الألوان الموجودة هنا أحداً؛ ففرنسا بعيدة... (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

التلوين

تقليدياً، كانت تستخدم صبغات طبيعية من أصل معدني ونباتي. وعدد الألوان المحدود، كانت تفرضه محدودية الصبغات المتوافرة محلياً. وفي الأحوال كلها، كانت المادة تطحن حتى تصبح مسحوقاً ناعمًا على رحى من الحجر (مطحنة) مؤلفة من قطعة مقعرة ومسحق مغزلي الشكل، ثم يذوّب المسحوق في الماء والراتنج؛ ليصبح لزجاً وأكثر تماسكاً وسريع الالتصاق. كما تذكر نساء «رجال» استعمال طحين الأرز لتأمين تماسك الصبغات. وهذه الألوان كلها كانت تستخدم كما هي دون أن تخلط بألوان أخرى؛ لتصمد قرابة خمسين عامًا. كانت النساء يصنعن بودرة من طبقات من الجبس (المسمى حجر الجفصين، الجص)، تجمع من الجبل، ويضفن إليه الراتنج. وكان الخليط الناتج يضفي على الجدران مظهرًا لامعًا وناعمًا. بعد هذا يصبح بالإمكان تلوين هذه الطبقة بسهولة بمختلف الصبغات. بهذه الطريقة كان يتم تحضير اللون الأخضر بكميات كبيرة، الشاهد على ذلك ما ذكره تويتشل Twitchell، في الأربعينيات، إذ لحظ في بيوت أبها، أن الأرضية والجزء الأسفل من الجدران مطليان بالأخضر المصنوع من البرسيم، مشيراً إلى أن الأرض والدرج كثيراً ما كانا ملونين بالأخضر كذلك[٣٧]. في ما عدا سهل تهامة، ينبت البرسيم بوفرة في مناطق عسير كلها، حيث الري الدائم ممكن طول العام. بحسب الرفاعي، فإن درجة اللون الأخضر خاصة تم التوصل إليها باستعمال تويجات القرنفل، وكانت تشكل اللون المفضل[٣٨]. وإذا كان بإمكاننا أن



نفترض بأن خيار اللون الأخضر كان يعتمد على حتمية مزدوجة، طبيعية وثقافية في آن واحد (وفرة المواد الأولية لهذا اللون والمنزلة العالية للأخضر في الثقافة الإسلامية)، فيبدو اليوم أن العامل الثقافي الأخير هو الأقوى بما أن استخدام الدهان الصناعي قد أكد هيمنة الأخضر.

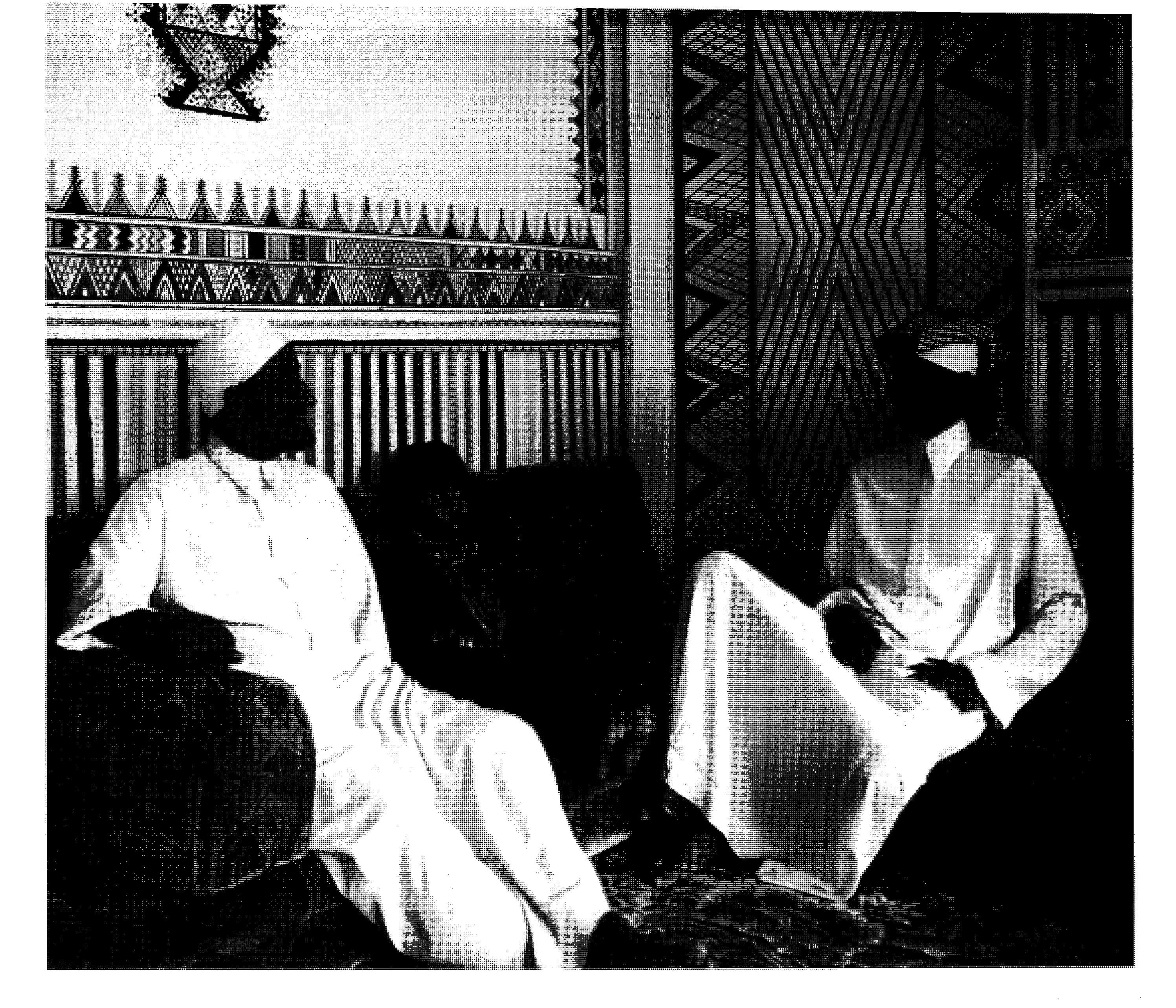
حينما نترك مؤقتاً مسألة الهيام بالأخضر، تجدر الملاحظة أنه مع استبدال الصبغات الطبيعية بالدهانات المصنعة في السبعينيات، تم إلغاء مهمتين طويلتين وشاقتين من الأنشطة العملية تسبقان فعل التلوين، وهما قطاف المكونات الطبيعية وتحضير الألوان اللتان قد ذكرنا بعض الشهادات البليغة بصددهما. هذه المهمات باتت اليوم في أيدي فاعلين مختلفين، هم من الرجال الخاضعين لضغوط الحاجة الاقتصادية. لكن النتائج تكون أحياناً ثقيلة الوطأة على الصعيد الجمالي. فتشكيلة الألوان المنتجة منذ ذلك الحين حولت بشكل واضح ذوق النساء لصالح ما يمثل بنظرهن الحداثة، أي الألوان الحادة، الصافية، اللامعة وحتى الصارخة التي لم يكن بمقدورهن الحصول عليها في ما مضى. فبتنا نجد في كل مكان هذا العنف اللوني الذي يعتدي على داخل المنزل وخارجه على حد سواء حيث الإفراط اللوني لا يخفي انحطاط التعبير الخطي التشكيلي.



المعالجة الزخرفية لهذه الواجهة تحمل ألوان الإسلام:
قاعدة البناء بالأخضر وما فوق بالأبيض.
أما أزرق درفات النوافذ، فلهذا اللون فوائد دينية.
لونت النساء زخارف الباب الحديدية بنماذجها غير التقليدية. ها



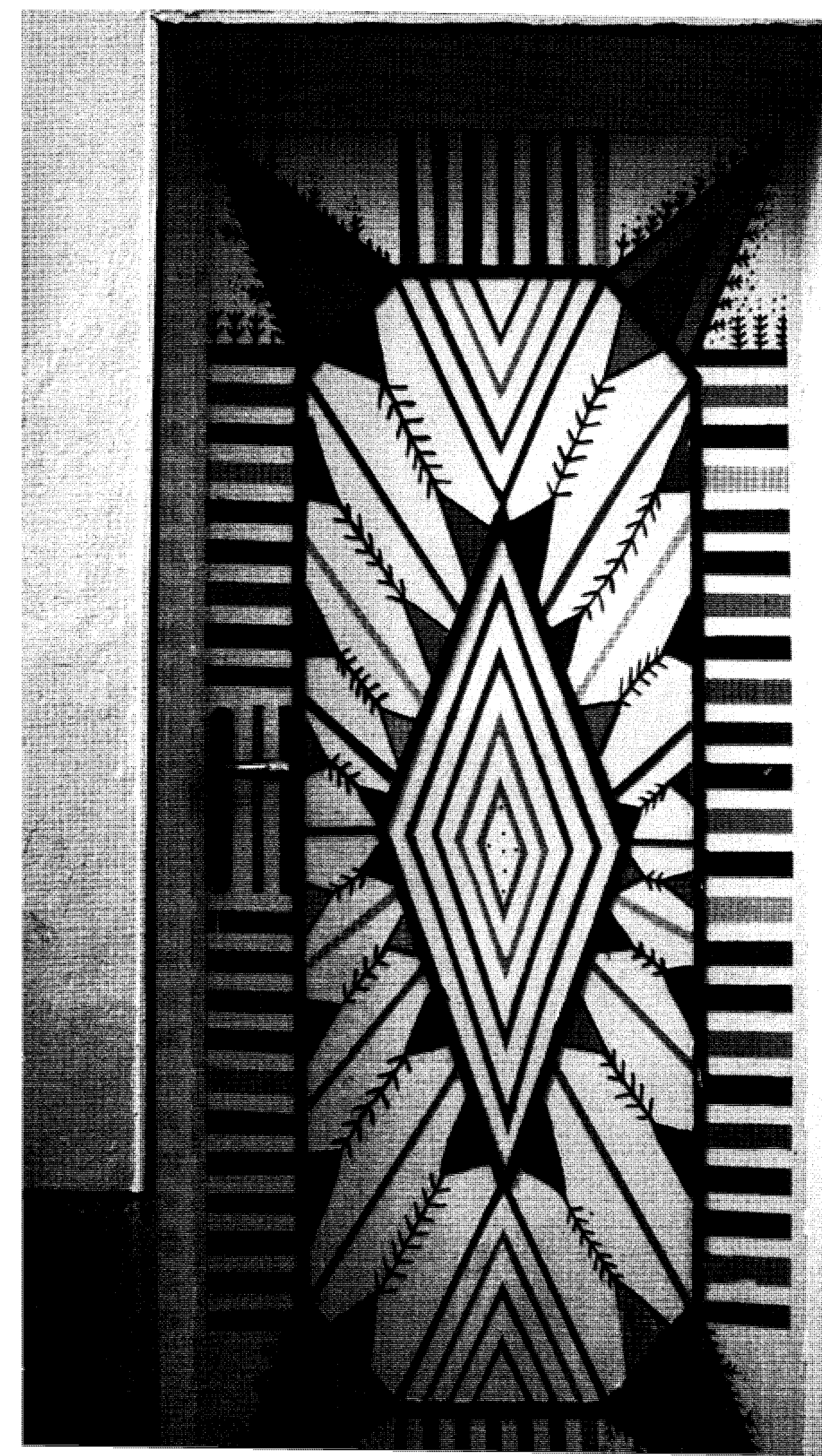




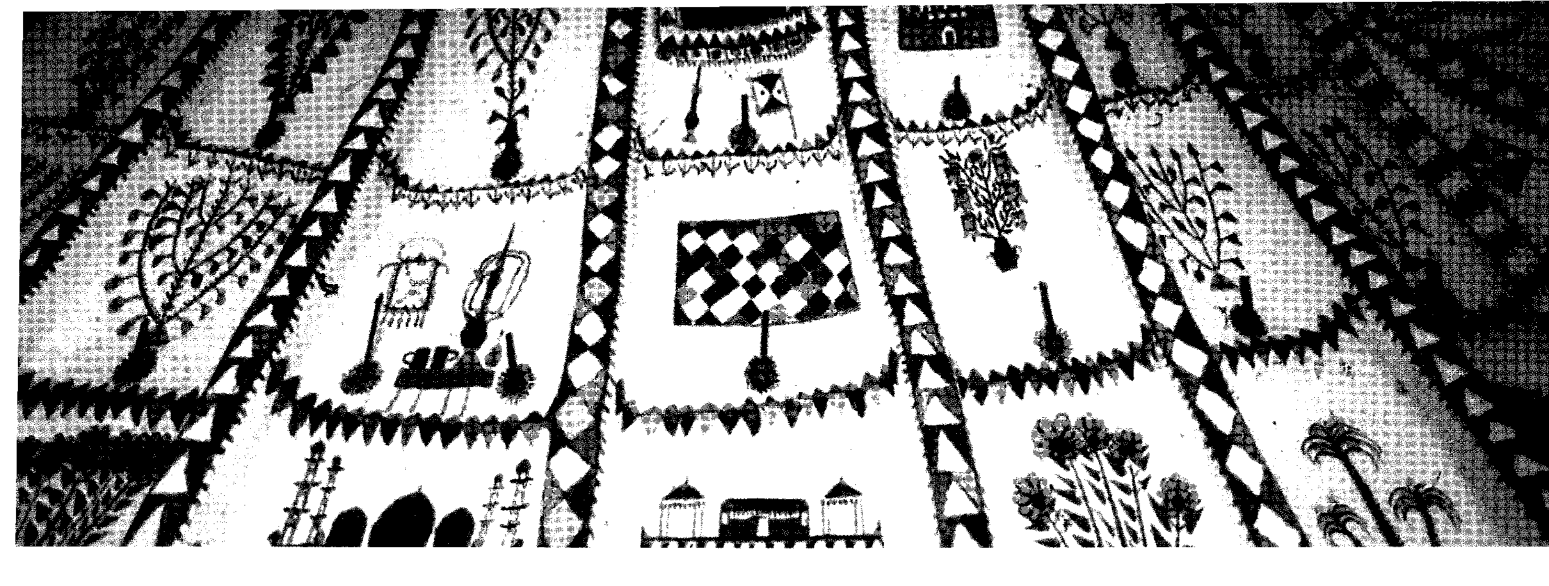
تمييز الغرف

في المناطق التي أصبح فيها هذا التقليد الجمالي في حالة احتضار أو حتى ميتًا، فإن مظاهره الأكثر دلالة هي تلك التي ارتبطت بغرفة الجلوس في البيوت التي أصبحت اليوم خرائب. فاستكشاف هذه البيوت وبعض الشواهد المتبقية في بعض الغرف يشير إلى أنها كانت الغرفة الوحيدة التي حظيت بزخرفة. وفي أفضل الحالات كانت الجدران والسلالم مطلية ببقع من الألوان، ولكن لم يكن الأمر يتعلق بالنقشة بالمعنى الذي يفهمه السكان الأصليون. من منظور المفاضلة، لابد أن عمليات الزخرفة كانت تزين غرفة الجلوس أكثر من الغرف الأخرى. هذا ما لحظه «ليبنز» Lippens وكتب: «ندخل في بيت نبيل في مدينة [أبها]. هذه البيوت نظيفة جداً... وتغطي رسوم هندسية متعددة الألوان جدران قاعات الاستقبال»(٣٩). وبالمقابل فإن شهادة تيسيجر Thesiger هي أيضًا بليغة. وهو يذكر في ما يخص بلاد قحطان، أن غرف الضيوف مزخرفة في الجزء الأسفل من الجدران بشرائط ملونة بالأخضر والأحمر والأسود (٤٠).

وقد خفف استعمال الدهان من القيود التي كانت الصبغات المحدودة تفرضها على النساء، وهكذا تمتد الرسوم اليوم تدريجيًا من غرفة الجلوس إلى الغرف الأخرى، ثم إلى مجمل البيت حيث الواجهة تشكل حقل التعبير الأخير لهذه العملية المتكاثرة. هل هذه نقطة وصول أم نقطة انطلاق؟ وماذا لو انتهت الزخارف حيث ابتدأت ؟



الزخرفة الأكثر مدعاة للفخر في قاعة الجلوس هذه تتوزع على البابين وكأنها تعويض عن غياب واجهة الركيزة. تتقيد التأليفات بتناظر صارم وفق المحورين العمودي والأفقي، في حين تنزلق الزخرفة المحيطية نحو رصيعة مركزية. ثمة علامة حداثة تتمثل في التخلي عن القعادات العالية لصالح الأريكة أو «المسند».
(تهامة الهضاب، رجال ألمع ، رجال)



حول الهارونية. تغطي الأكواخ المستطيلة القواعد زخارف يطغى عليها العنصر النباتي، عدا كونه متشعباً وغزيراً كما يليق بزخرفة نباتية. فهو يتناول تشكيلة واسعة من النباتات. في معظمها مبتكرة وناتجة عن مزيج من الأشكال الفنية الهندسية والأشكال النباتية الواقعية التي تتراكم لتشكل وحدات متتالية.
(تهامة)

هذه الظاهرة الحديثة استعادت بعدها الثقافي الحقيقي بلعبة المرايا بين عسير وشمال اليمن؛ لأنها ليست نتاج شذوذ بعض غريبي الأطوار المحليين، بل نتاج تقاليد تتجلى آثارها قوية في الزمان والمكان.

التمايز الأسلوبي

التمايز الأسلوبي هو ميل طبيعي لكل نشاط جمالي شائع على أرض بلاد واسعة ووسط سكان كثر. الفوارق تبرز أكثر نظرًا لاتساع البلاد. تتميز الرسوم الجدارية بحركة مزدوجة: تغيّر في المكان وتطوّر في الزمن. التعديلات التي تحصل في المكان تجري بعملية طبيعية من الاستعارات والتبادل والابتكارات. أما التطور في الزمن فيصعب تحديده بدقة. وإذا كانت الأعمال السابقة تتحكم بكل نقش يسهم بدوره في ملامح الأعمال اللاحقة، فمن الصعب وضع تسلسل زمني. نعم، لا يمكننا سوى تمييز الأشكال الملونة بالصبغات القديمة وتلك التي تعتمد الدهان في سلم زمني ثنائي قائم على تعارض السابق/ اللاحق.

يمكن لتقليدين جماليين متقاربين في الشكل ألاّ يكون بينهما علاقة استمرارية؛ لأن موضوعاتهما تبقى متباينة. وإذا كانت ثمة أسباب تدعو للاعتقاد بأنهما مرتبطان، فالسؤال الذي يطرح هو معرفة العوامل التي فرّقتهما. فن تهامة الزخرفي يختلف بوضوح كلي عن فن المناطق

الأخرى باستعمال مشترك للزخارف الهندسية والنباتية والتصويرية. أما في الأماكن الأخرى فيظهر التمايز بإلغاء الزخارف التصويرية وحتى النباتية وما يتبعه من متغيرات. هكذا نجد أنفسنا في مواجهة إشكالية أصل هذا التقليد الجمالي، وهنا تتواجه فرضيتان: بؤرة واحدة تقع في تهامة حيث تأثير إفريقيا واضح ثم انتقال التقليد بالعدوى في مجمل عسير بعد عملية ترشيح تتمثل في شطب كل رسم تشخيصي، أو بؤرتان مستقلتان واحدة في تهامة والأخرى في السهوب البدوية، وهذه الأخيرة تتبدى في النسيج. فرضيتان وإن كانتا تتواجهان إلا أنهما لا تتناقضان بالضرورة إلى درجة الطلاق، ذلك أن الفروقات تميل إلى التلاشي بفعل التبادلات وتطور الذهنيات.

وتظهر دراسة مخزوننا الفوتوغرافي غير المتجانس أن النساء ينجذبن إلى الزخارف التي ليست جديدة كليًا ولا أليفة تمامًا، بل تظهر تغييرات طفيفة بالنسبة للزخارف التي يعرفنها في بيئتهن الجغرافية. ولو لم نكن نخشى الاختزال، لأمكن تشبيه هذا الفن الجداري باللغة الاستعارية، إذ إنه يؤمن اتصالاً ما بين الزائر والنقاشة عبر وسيط الزخرفة. وهو ما يفترض الاستقرار في المفردات الزخرفية، واتساق ترتيبها داخل كل جماعة، وهذا عينه هو الشرط الأولي لكل لغة. أما في غياب المراجع المشتركة، فلا يستطيع الزائر والرسام أن يتقاسما مفردات الأشكال.

إذاً يحمل كل رسم ملون في داخله العلامة المزدوجة لنظام ثقافي جماعي ولوعي فردي أصيل، ويعمل نموذجا الوعي الجماعي والفردي هذان على مستويات مختلفة فيما لا يتوقفان عن التفاعل في ما بينهما. وهذا ما يشاكل من جهة فصل مختلف الجماعات بعضها عن بعض، ومن جهة أخرى جمع وفصل مختلف أفراد جماعة واحدة في آن واحد. ولكن التباينات الفردية ضمن الجماعة أقل وضوحاً من التباينات بين الجماعات، لذلك فإن العامل الثقافي هو الغالب. بالفعل، كل شطط في الإبداع يتجاوز الحد يؤدي إلى عدم الاعتراف بأهليته. إنه شكل من المراقبة الضمنية المقيدة، ولكنه يكشف آلية أساسية في نقل الأسلوب الإثني: بصفته عضوًا في الجماعة يتبع الرسّام القاعدة، ولكن بصفته فردًا يبتعد عنها. هذا النمط قاعدة/ابتعاد، يجعل نتاجه يحمل هوية الجماعة ويشخص هويته في آن واحد. إذا غلبت القواعد نصبح أمام عمل نمطي، وإذا حدث العكس، ابتعد العمل عن كل قاعدة وبطل الاعتراف به. إن خلافًا من هذا النوع يولد اضطرابًا بين قطبين: الاستقرار والمحافظة من جهة والتغيير والتجدد من جهة أخرى، وإن دمج البعدين يسمح بمعرفة التوازن الذي يندرج فيه النقش الذي لابد أن يستجيب لمقتضيين: مقتضى الوحدة ومقتضى التنوع. هكذا يندرج كل شكل ضمن منطق تنظيمي ليست وظيفته التأكيد على الفرادة بقدر ما هي تأكيد للانتماء لجماعة ما في مواجهة جماعات أخرى.

يعطي فعل رقاص الساعة الذي حددنا آليته، صورة عن عدم استقرار الزخارف، وهي وضعية تتيح لها الفرص لكي تتطور. لذا تجدر الإشارة إلى أن مجال هذا الإنتاج واسع جداً وديناميٍ، أي أنه في تغير دائم، ويمكن لهذا الإنتاج أن يتطور وفق أهواء كل رسام يمكن لإبداعه الشخصي أن يشكل نقطة انطلاق لتحول عام. والعملية هي التالية: بعد مرحلة التقليد تأتي مرحلة الاستقلال، ونعني بها انفصال الذات عن هيمنة النموذج. فإذا تحققت هذه التجاوزات، يتوقف الرسام أو يدخل في التكرار. ويمكن للدورة نفسها أن تتكرر بانتظام.

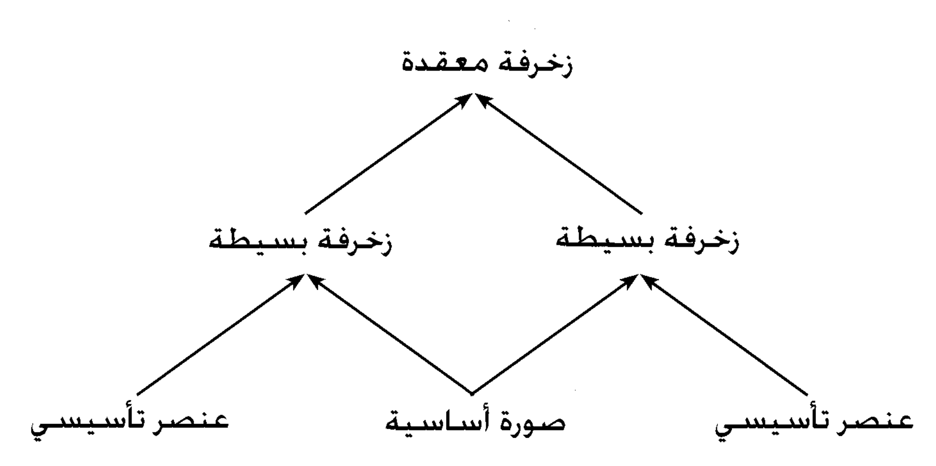
مبدأ توليد الأشكال الهندسية

ما هي طبيعة الزخارف وبأية طريقة تتمفصل العلاقة بينها؟ لابد لنا من وضع تراتبية في مراحل التعبير الوصفي. ولا يمكن إدراك زخرف إلا بتفكيكه إلى أجزاء أصغر فأصغر حتى الوصول إلى التفاصيل، إلى مفردات قابلة للعزل وغير قابلة للإلغاء، ثم بإعادة دمج هذه المفردات في الوحدات الكلية التي تشكلها. الفائدة الإجرائية من هذه التمييزات هي استخلاص القوانين السارية في الأشكال. تسمح عناصر أساسية (نقاط، خطوط، منحنيات إلخ..) وأشكال متعددة الزوايا، ببناء رسوم بسيطة قابلة للتركيب بدورها لتشكل رسوماً معقدة.

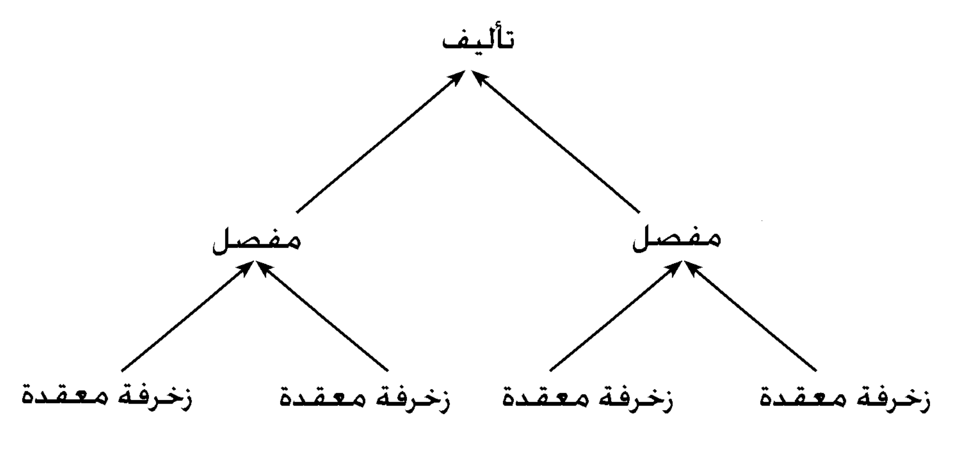
ليس الفن الجداري نمطًا جامدًا يكتفي كل رسام باستنفاره لأغراض تعبيره الخاص، بل هو بحد ذاته فضاء تحولات لا تتوقف. فانطلاقاً من

إرث مشترك من العناصر الأساسية والصور المتعددة الأضلاع، يكوّن الرسامون لائحة زخارفهم الخاصة حيث يتمثل إبداعهم في تنظيمها لتأليف وحدات متماسكة ومتناغمة. عندئذ يصبح بالإمكان التعرف على التنظيم وقوانين ترتيب هذه الخطوط الشكلية. بذلك نحصل على مستويات مختلفة من التوزيع:

- عناصر تأسيسية وصور متعددة الأضلاع - زخارف بسيطة - زخارف مركبة:



- مفصلة النماذج - هيكلة الأشكال:

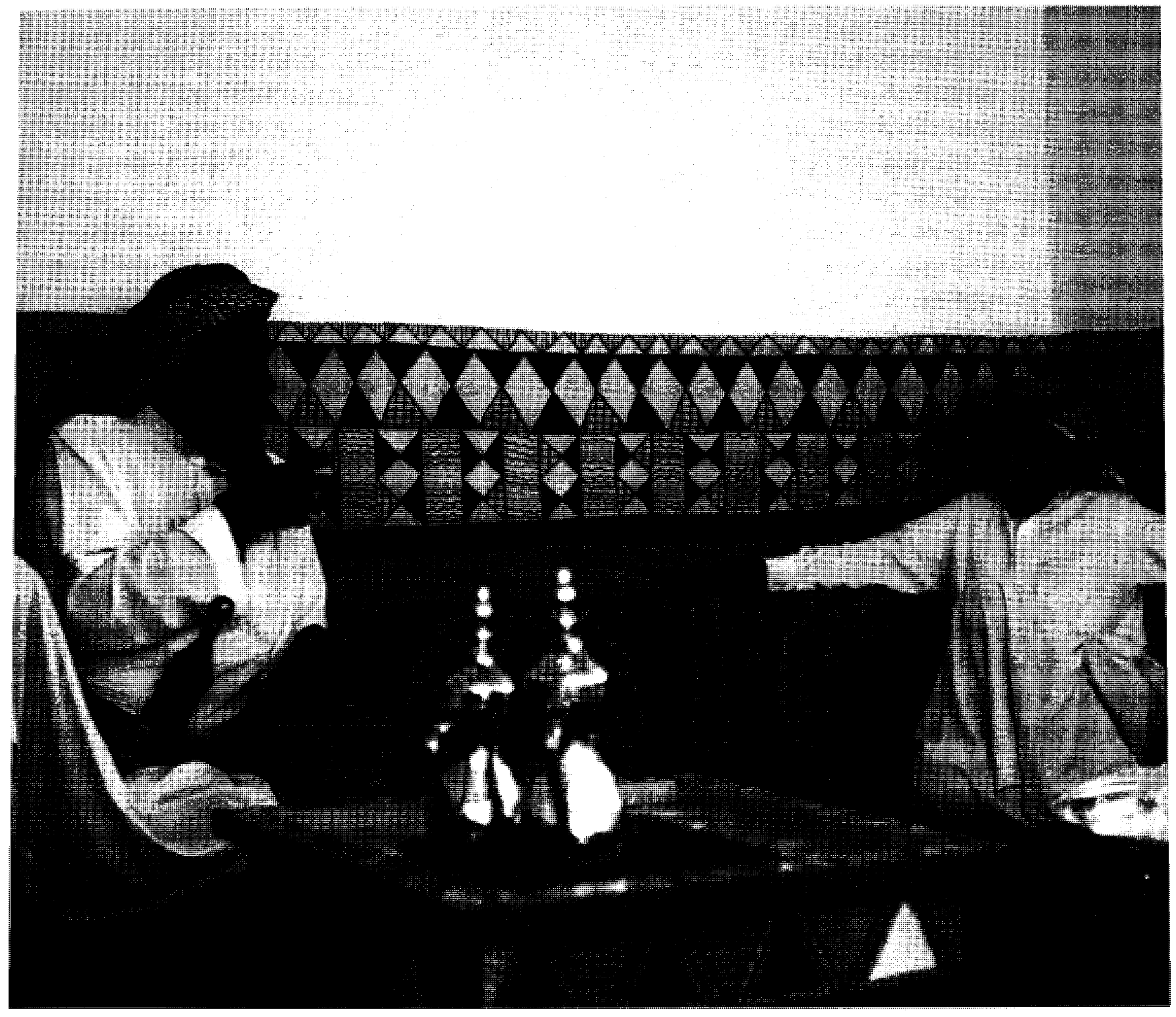


إن تكوين الزخارف البسيطة والمركبة يستدعي تركيبًا مصغّراً، ومفصلة هذه الزخارف في ما بينها تستند إلى تركيب عام. الأولى تستدعي مفاهيم التناظر، والثانية تستدعي مفهوم الإيقاع. وإذا كان من المفيد اللجوء إلى هذه التقسيمات في هذه اللحظة من الدراسة، فإن هذا التمييز بين عناصر أساسية وزخارف بسيطة وزخارف مركبة، لا يعود ضرورياً في دراسة أشكال يتم التركيز فيها على وصف العلاقات بين الوحدات التي تؤلفها.

ويمكننا أن نشاهد بإعجاب - تسنده أمثلة عدة - آثار فعالية هذه الآليات المضبوطة بدقة متناهية والمتمثلة في الإيقاعات المتناغمة، وهو مفهوم يتعلق بشكل خاص بالفنون الزخرفية، هذا ما يؤكده «ليفي شتروس» Levi-Strauss وهو يورد التحليلات المتصلة التي أجراها «بواس» Boas عن توزيع الزخارف والألوان في المنسوجات وأنواع أخرى من الملبوسات والحلي. لقد لفت النظر إلى أن الأمر يتعلق دائماً وفي كل مكان بتركيبة تولد ارتياحاً على المستوى الفكري[٤١]. فالإيقاع أساسي لإبراز الزخارف لأنه يرتبها في حيزية تتابعها المصممة لتغطية مساحات كبيرة في عمل إجمالي منسجم ومتناغم. ويمكن لأسباب محتملة أن نفسر تقطع الإيقاع، كما أن التنظيم المطلق سرعان ما يصبح آلياً، منتظمًا، من دون أي ارتعاش أو مفاجأة. وإذا كان الرسام يخطئ أحياناً سهواً، فإنه في معظم الأحيان يدخل أخطاء مقصودة كرسم أو لون «غير مبررين»، فيتخلص من التكرار الصارم، وهكذا يكون الشكل في مجمله مثالياً في إمكاناته وغير كامل في إنجازه في آن واحد. فهذه الاختلالات الصغيرة جداً والموضعية، لا تحدث سوى إرباك طفيف في نظام جمالي متصل يفرض ذاته على المشاهد. لقد أكدت الفنانة فيرا مولمار Vera Molmar أن النظام الكامل والمتماثل لا يمكن أن تتحمله الذائقة الفنية المرهفة، ولذا فإن وجود بعض الفوضى ضروري للإحساس الممتع به[٤٢].

تساؤلات حول الفن الهندسي

يتضح إذاً أن ثمة حدوداً ثقافية بين الرسوم التصويرية وبالأخص الإنسانية الشكل منها من جهة، والرسوم الهندسية من جهة أخرى، وعَرَضًا



التغيير اللوني في النماذج:
إذا تكررت أشكال متماثلة، يقيم الرسام إيقاعاً بتناوب الألوان.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

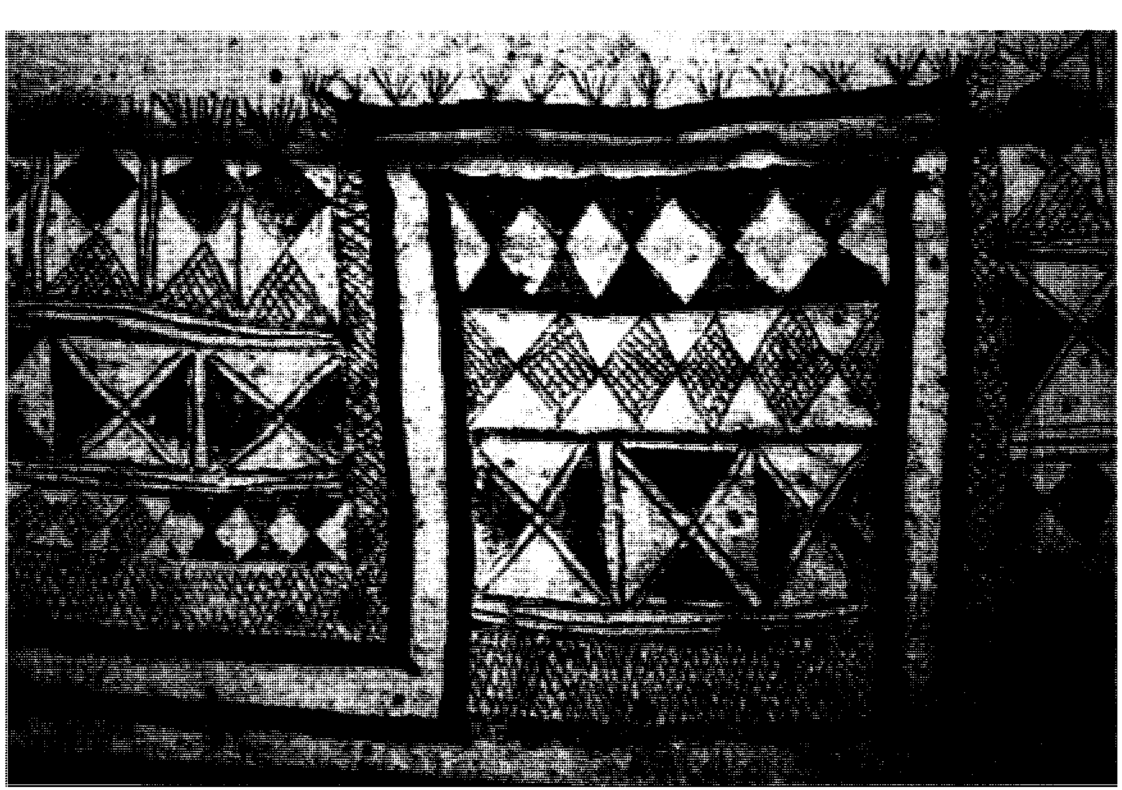
الرسوم النباتية، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الانحرافات التي تخضع لها الأشكال والتي سنعالج أسبابها لاحقاً. محاولة شرح اختيار أي رسم هندسي، يعني الإجابة على السؤال الآتي: لماذا بعض نماذج الزخارف يلقى نجاحاً هنا وليس هناك؟

قد يغرينا الانطلاق من الخصوصية الهندسية للرسوم الجدارية للمناطق الأخرى غير تهامة، ذلك أن تهامة الهضاب تشكل فعلاً الحدود بين بعض السكان القادمين من مناطق أخرى، والسكان القبليين الأصليين الذين التحقوا بالإصلاح. وتبين لنا الجهود التي بذلها الرحالة «ليبنز» Lippens، أحد النادرين الذين ذكروا وجود هذا التقليد الجمالي الهندسي، في تقييم النماذج المختارة تبعاً للمقتضيات الدينية، أن التعميم في هذه النماذج وعدم اتخاذها لشكل محدد يفرضهما التكيف الثقافي، ويقول: «ندخل إلى بيت نبيل في مدينة «أبها». هذه المنازل نظيفة جداً. وبما أن رسم الوجه البشري أمر غير مستحب لدى بعض الأشخاص، فإن رسوماً هندسية متعددة الألوان تغطي غرف الاستقبال. النساء متخصصات بهذا العمل الذي يبهج المنازل ببساطته» [٤٣]. ويمكن الرد بسهولة على هذه الفرضية بأن النماذج الهندسية مستعملة في العديد من المجتمعات الغربية التي لا تكترث للمحرم الديني في الرسم التصويري كفن زخرفي. لذا يبدو لنا التأكيد مقبولاً وغير مكتمل في آن واحد ويستحق بعض التصويبات. فإذا كان الإسلام يستهدف فعلاً محاربة الشرك بتحريم الأصنام، فهو لم يحرّم الصور صراحة.

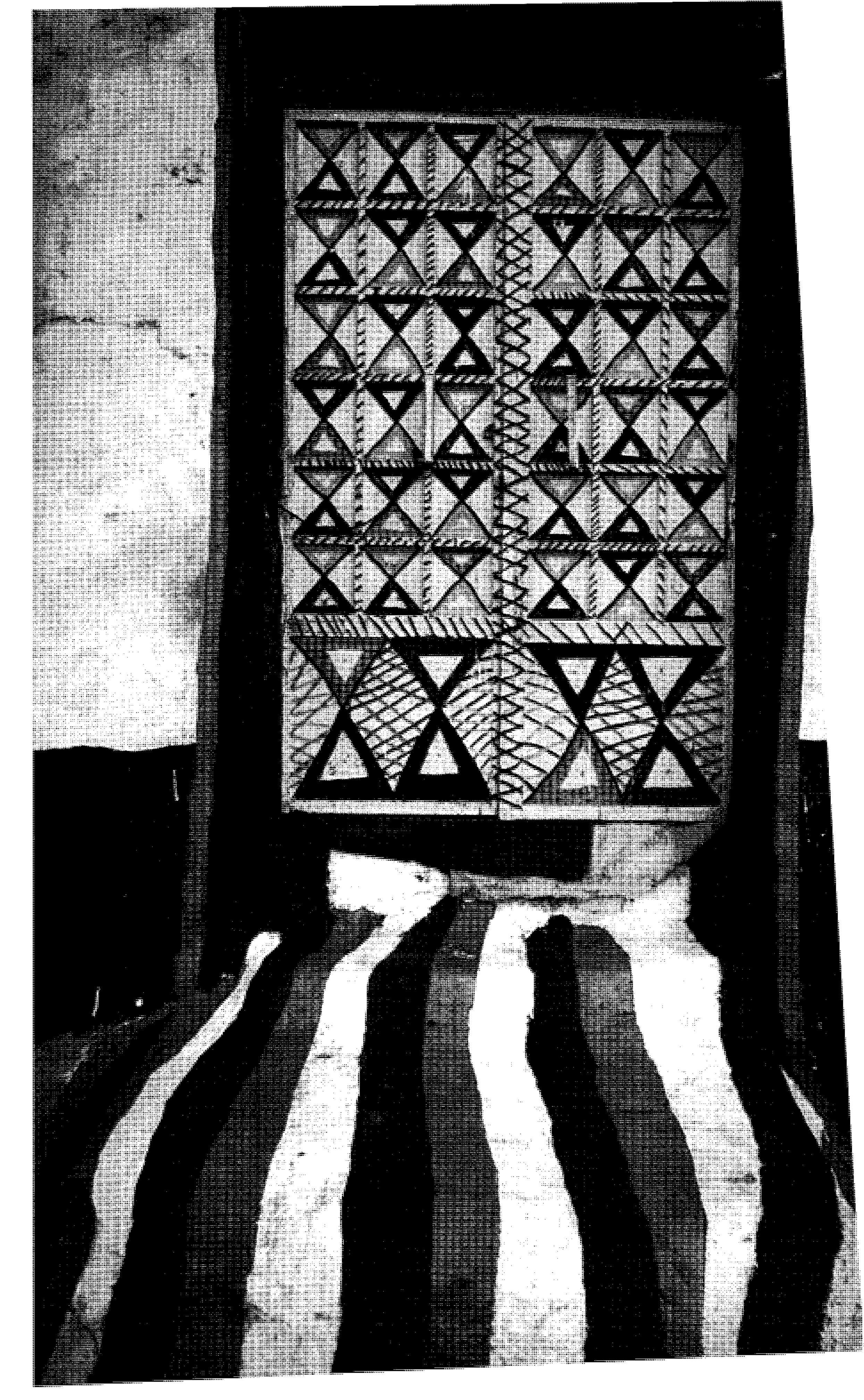
وإذ نقفل هذه الجملة المعترضة، يجدر بنا لدى مطالعة «ليبنز» Lippens التأمل بهذه البداهة التي تتمثل باعتبار اختيار موضوع هندسي وكأنما هو الخيار الوحيد الباقي أمام الناس. وإذا كان بالإمكان تفسير غياب الرسوم التشخيصية من منظور عقيدي، فلابد من التساؤل حول



هذه التأليفات المنجزة بالخضاب تعود للمجموعة المبنية نفسها ولكنها تظهر في بيوت مختلفة. الخضاب والدهان الناتجان عن مرحلتين متتاليتين يختلطان في بعض الأحيان. النخلة التي تعلو سيفين، شعار المملكة، تحدد العمل بيقين في عشرينيات القرن الميلادي الماضي. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)







العديد من الأشكال يمكن تخفيضها إلى المثلث، وليس مبالغاً فيه القول:
إن هذه الصورة ليست عنصراً هندسياً فحسب بل أيضاً مصدراً دينامياً للنماذج، وهو ما يؤلفه هذان البابان المزخرفان على التوالي بالمعيّنات والمثلثات المتقابلة الرؤوس.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



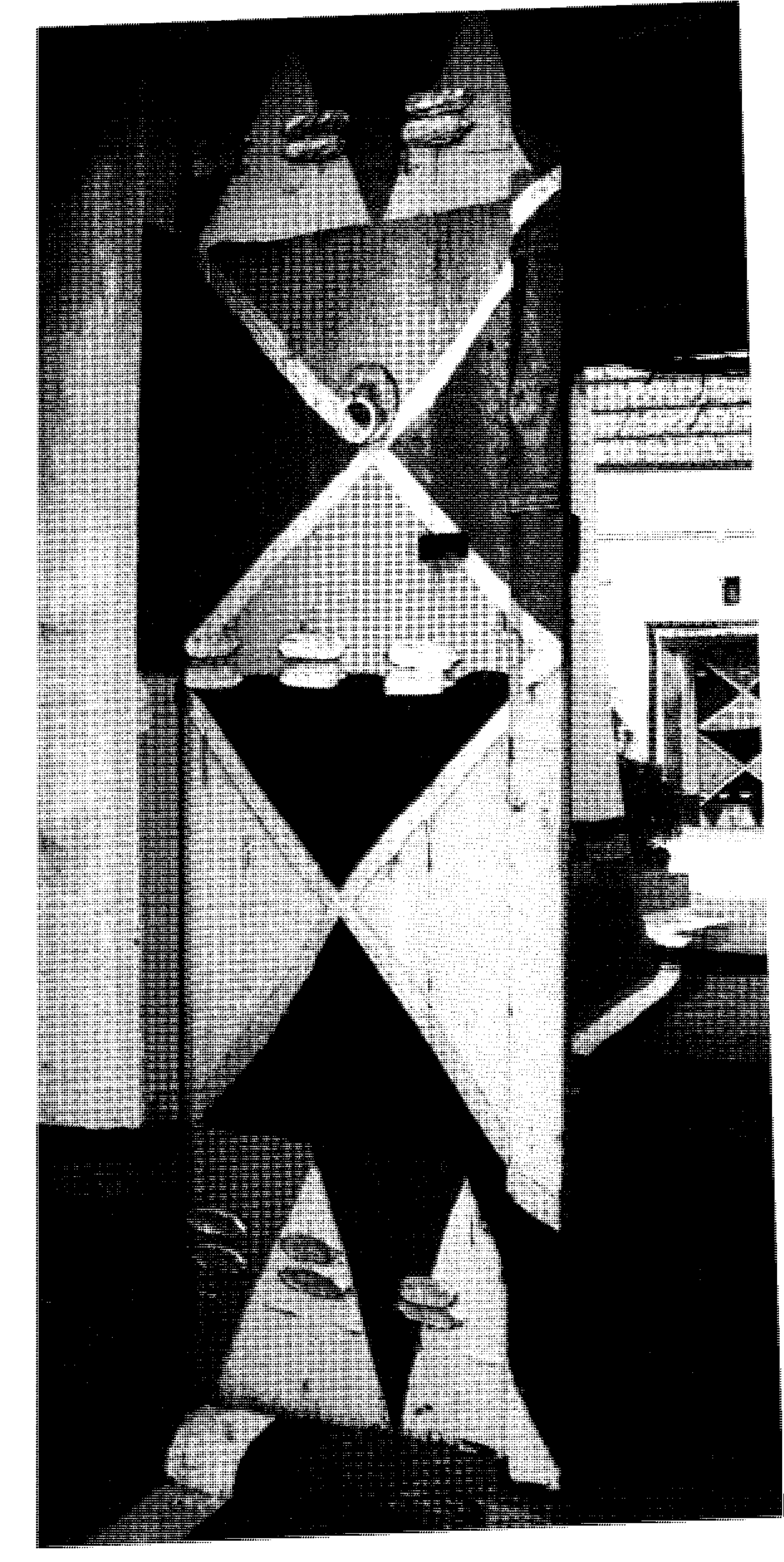
غزارة الرسوم الهندسية على الشرفات تمنحها قيمة وصفية.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

الخصائص الفريدة للزخارف الهندسية المستخدمة هنا، والتي تستبعد التقليد الجمالي لأشكال الفن الإسلامي الشديدة التعقيد والمنقولة عبر أجيال من الفنانين. كل النساء هنا رسامات مع تفاوت في الموهبة بلا ريب، وجمعيهن قادرات على تزيين بيوتهن، وعلى اختبار مهارتهن في التلاعب التركيبي بالزخارف الهندسية النمطية المستعملة بكثافة في عسير. إنها «الأشكال الحسنة» وفق التعبير الجشتالطي، بمعنى أنها أشكال قابلة للنسخ بامتياز، وسهلة الإدراك، كما أنها تبرز بوضوح في الرسوم بحيث يمكن استخدامها من قبل مجمل الجماعة المنتجة.

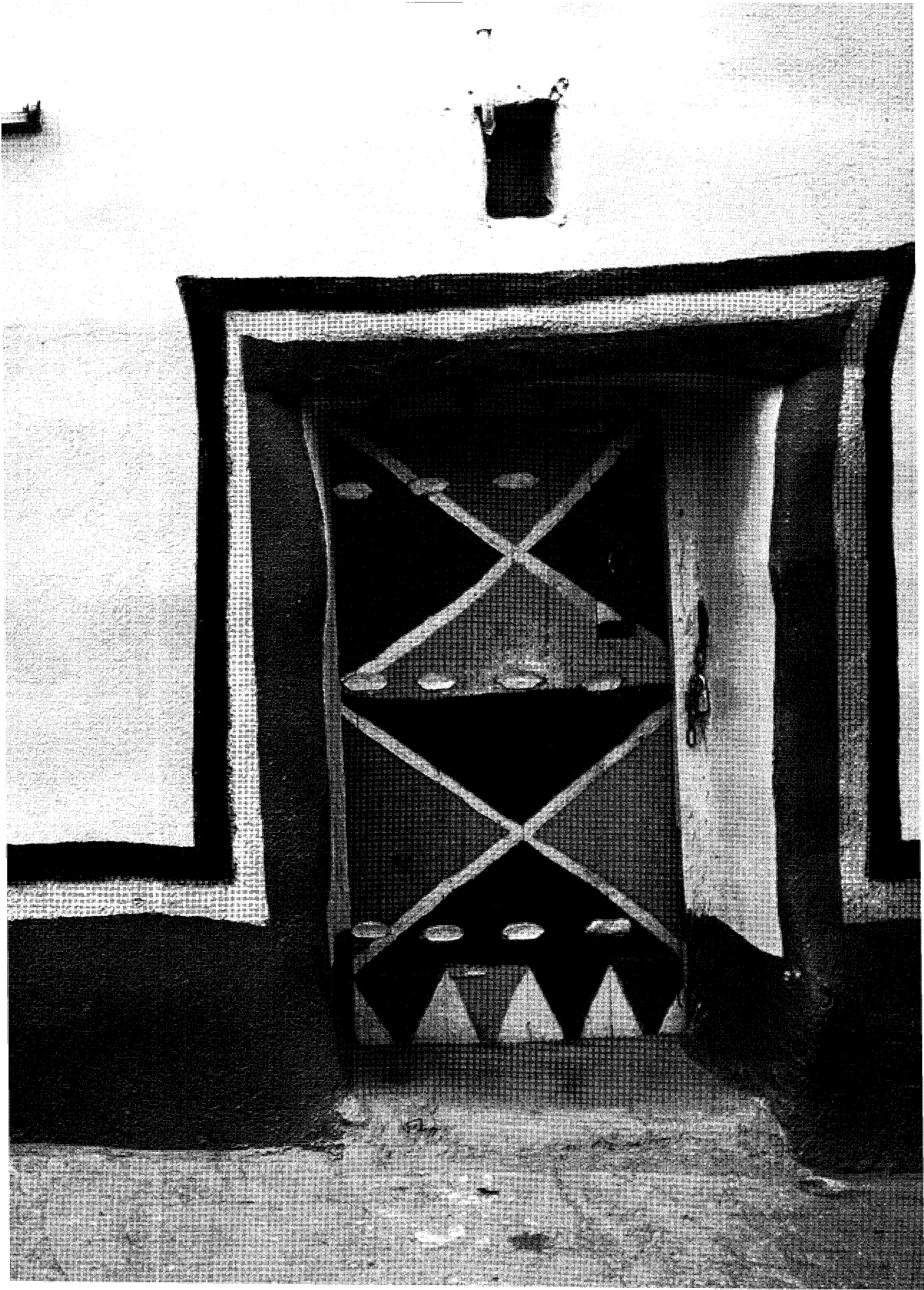
في سعينا لفهم إنتاج ثقافي، وتحديد موقعه، نتوجه بالحدس نحو منطق القياس، أي نحو ملامح أليفة تربط هذا الإنتاج بسياق تجاربنا السابقة. عندئذ يتبادر للذهن سؤال: لماذا هذه الزخارف الهندسية المستقيمة الخطوط بدلاً من المقوسة الخطوط هي التي تحتل مكانة فريدة إلى هذا الحد وإلى درجة أن غياب المنحنيات تقريبًا هو الذي يشكل عنصر الانسجام بين الأشكال كلها؟ تبدو أسباب هذا الانحياز غير قابلة للفصل عن تقنية النسج، وأي مراقب يلحظ التشابه في الجوهر بين هذه الأشكال الجدارية وأشغال المنسوجات الذي يعد قطاعًا مهيمنًا في الحرفية العربية ـ الإسلامية في جميع العصور؛ حيث سجادة الأرض تستجيب لأغراض عملية وجمالية وثقافية في آن واحد. هذه القرابة الشكلية تعود إلى كون مجمل التأليفات تعبّر مباشرة عن بعض الثوابت التي تلتزم بها مهنة النسج على النول في المملكة العربية السعودية. فالخطوط الأفقية المغلقة في السدو على أنوال قصيرة شائعة هنا، ولدى البدو كافة في الشرق الأوسط مع فروقات جزئية طفيفة. وفيما تستطيع الريشة أن تكون طيعة تنقاد بسلاسة لمقتضيات الرسام، فإن الزخارف النسيجية تتهندس وفق منطق التقاطع الصارم لخيوط النول، وخيوط السدو محكومة بالمسارات العمودية والأفقية وبالمسارات المنحرفة الناتجة عن تلاحمها. هكذا تتشكل بالضرورة تحت أنامل المرأة التي تنسج، صور المثلث والمعين والتعرجات والأشكال المشتقة عنها. من المستحيل الحصول على دائرة، لذلك تخلي المكان للمعين الذي تذكر أضلاعه بحواف الصور الرقمية على شاشة الكومبيوتر، فيما هي تظهر كدرج سلم أو كأسنان المنشار خاصة وأن خيوط الحبكة سميكة. لذلك نستنتج بأن المعين قد يكون بديلاً للدائرة.

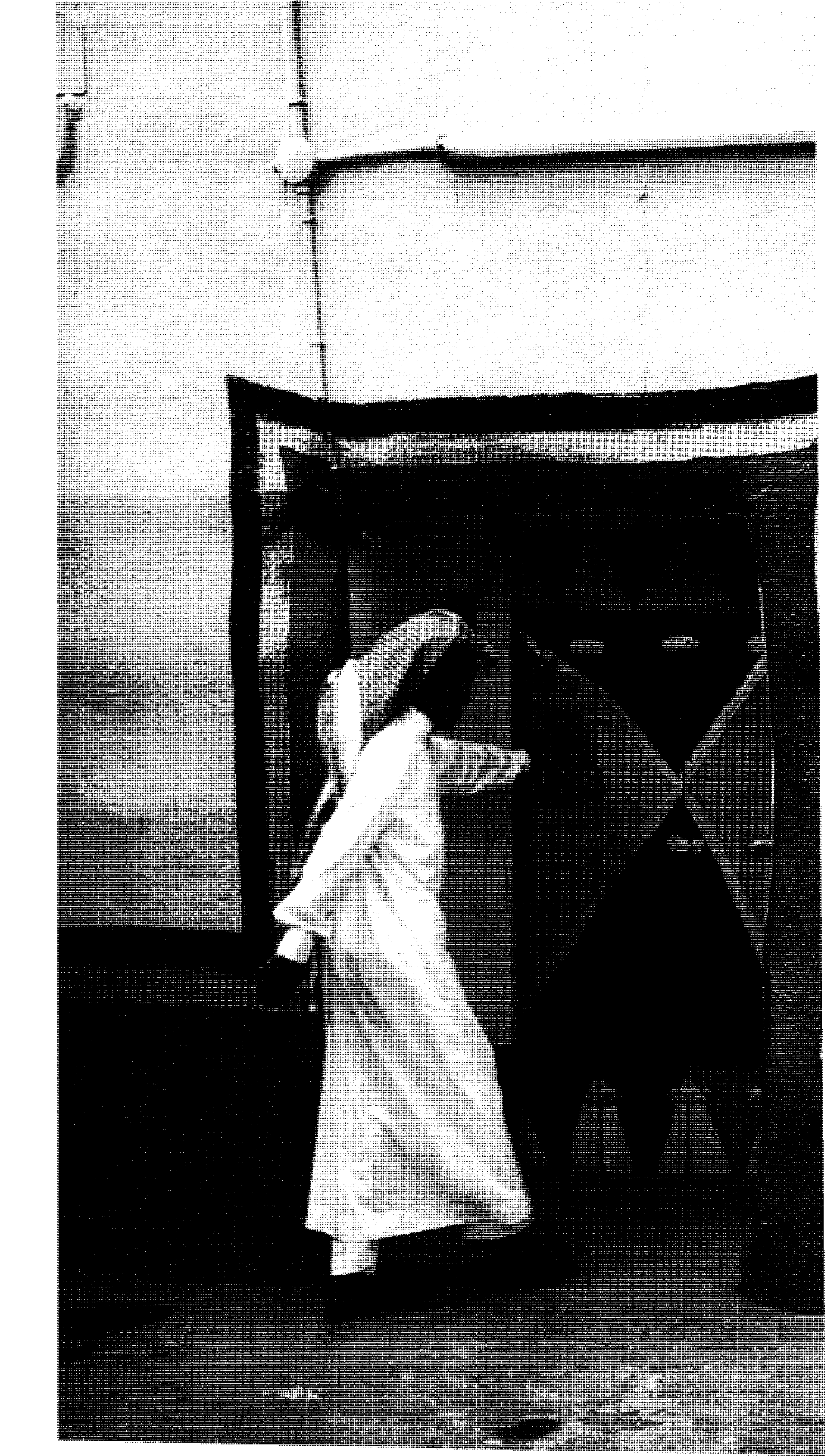
إن العلاقات القوية التي لمسناها بين الأشكال المرسومة والبسط المنسوجة تقودنا إلى رد كل زخرفة سطحية إلى فكرة الكساء الثيابي؛ وذلك للعثور على «الجمالية النسيجية» التي جاء بمفهومها «غولومبك» Golombek [٤٤].

ما إن ندخل إلى الحجاز الجنوبي، حتى تخلي الرسوم الجدارية المكان لبسط تغطي الجدران، ولقطع قماش مطرزة باللآلئ الفضية من صناعة حرفية، يمتد استخدامها إلى الحلى النسائية، ويعيد ترتيبها إنتاج زخارف هندسية يتطابق نظامها مع سلسلة الأشكال المرسومة. ولابد من الإشارة أخيراً إلى أن استعمال مصنوعات زجاجية متعددة الألوان من مصادر صناعية أكثر حداثة أثّر على الإنتاج بالطريقة نفسها التي أثر بها الدهان الحديث في منازل عسير، وأدّى إلى التغييرات اللونية نفسها.



من خلال سلسلة من الأبواب المزينة يجد المرء طريقة إلى الأماكن الخاصة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)





أما التفسير فيجدر البحث عنه كما بالنسبة للعمل النسيجي في ناحية القيود التقنية. فعندما تحل الريشة محل المكوك، لا يبدو أنها تمنح النساء ما يرغبن في انتزاعه منها: الدائرة. في هذه النقطة من النقاش، يقدم «فان جنيك» Van Gennec مساهمة مهمة إن لم تكن حاسمة بإخضاعه فرضيته لامتحان التجربة على أواني الفخار القبلية التي كانت زخارفها منجزة بواسطة رياش مصنوعة هي أيضاً من شعيرات ماعز حزمت وربطت في طرف بكرة من الطين: عندما تريد المرأة أن ترسم دائرة أو زخارف مقوّسة، فإن الريشة تزيغ، من هنا ضرورة إعادة الكرة مرات عدة بلصق أقواس دائرية صغيرة رسمت في خط منحن واحد وربط بعضها ببعض [٤٥].

ومهما كانت الثقة التي يمكن منحها لهذا التعليل، فمن المخاطرة عزل عامل تكنولوجي كسبب حاسم أو حتى حصري. فاطمة بنت علي أبو قحاص التي سألتها عن رأيها بالمسألة، لم تفهم معنى سؤالي، أفلا تكمن خصوصية الممارسة تماماً في استبعاد هذا النوع من الأسئلة؟ فغياب القوس بالنسبة لها مسألة بديهية لا تسأل عنها. وجل ما ستذكره هو التفوق الأكيد للريشة من شعر الماعز على العود النباتي المعلوك في أحد طرفيه. وبالرغم من استخدام الريشة المستقيمة ذات المقبض الحديث بانتظام، لا تزال العناصر الهندسية المقوسة نادرة. وسنعزو استمرار الزخرفة بالنماذج المستقيمة لقوة التقليد قبل أن تظهر الدوائر بشكل خجول.

حالة الرسوم الجدارية

تبدو الرسوم الجدارية كمعجزة كريمة قادمة من الأزمنة البدائية. هل يمكننا أن نطلب من النساء بأن يطلعننا على حركات أفكارهن الحميمة عندما يرسمن؟ إن حثهن على تجاوز المظهر الخارجي للزخارف لكشف جوهرها الحميم لنا هو من واجبات الباحثين. إن المجتمعات التقليدية هي بامتياز الأماكن التي نبرر فيها عدداً من الأفعال بتأكيدات من نوع: «هذا ما كنا نفعله دائماً، هكذا كانت تفعل أمهاتنا، هذا جميل». كلها تعبيرات غالبًا ما تكون نهائية ويمكن مضاعفتها ما شئنا. قد تخفي هذه الصيغ لدى النساء المسنات جهداً مقموعاً لنقل انفعالات أو أحاسيس أو حدساً شفهياً، أما بالنسبة للفتيات فالمسألة تكمن في تعلم ممارسة هذا التقليد الجمالي أكثر من فهم منطق تكوينه. وسنتساءل عما إذا كانت اليد لا تعبر عن حقائق وأفراح لا تستطيع الكلمات الإفصاح عنها. وكما يذكر تيسرون Tisseron، فإن كل واحد يشعر جيدًا بأن الرسم يمكن أن يكون طريقة «للتكلم» والأهمية التي اكتسبتها طريقة التعبير هي التي ولدت عام ١٩٦٨م وبعيداً جداً من عسير، شعار «الجدران تتكلم» [٤٦].

إذا كان البحث الزخرفي هو من ثوابت الطبيعة الإنسانية، فالأمن المكتسب منذ نشر السلم في المنطقة، والمداخيل التي تحسنت وأوقات الفراغ المتزايدة زادت توجهاً كامناً نحو الصراع حول الشهرة، حيث يؤدي امتلاك منزل جميل وصلب تعرض الرسوم على جدرانه دورًا أساسيًا. وتستثمر النساء في هذه المهمة مهارتهن وشخصيتهن.

إن السكان الأصليين يضعون الرسوم الجدارية بحزم في خانة الفن الزخرفي. وقد أبدى «مونييه» Maunier ملاحظة مشابهة بشأن رسوم وجدها عند قبائل شمال إفريقيا من دون أن تبدو له الوظيفة المعترف بها مفسرة لكل شيء حيث تعزى لها وظيفة زخرفية بسيطة، وإذا كان لديها قصد آخر فربما بدا ضائعاً اليوم [٤٧]، أما جاك بيرك Berque الذي حذر من التهور في بعض التفسيرات العارفة، فقد صرف هذه الفرضية بتأكيده أن الفن الأمازيغي هو أقل ميلاً إلى الرمز الباطني منه إلى التمثيل الواقعي بواسطة العلامات، وهذا التوجه يتجلى في ترجمة الأشكال الطبيعية بأشكال هندسية أساسية، كما لو أنهم يطبقون حرفيًا نصيحة «سيزان» Cézanne لإميل برنار Emile Bernard إذ قال له: «عالج الطبيعة بصيغة الدوائر والأسطوانات والمخروطيات».

بالرغم من أن معيار الزخرفة يكمن غالبًا، وبحسب لوروا ـ غورهان، في النية التي نبذلها أكثر مما يكمن في العناصر بحد ذاتها [٤٩]، فإنه يجدر بنا أن نتساءل حول وضعها البدائي. بهذا الصدد، ليس عالم الإثنيات في موقع أفضل من أخصائيي فن النقش على الحجر، إذ يوجد حجاب من الجهل يفصلنا عن المعرفة. الفرق الوحيد يكمن في إدراك ما إذا كانت الفكرة التي نتصورها عن هذه الرسوم تتطابق أولاً مع شعور النساء اللواتي ينجزنها، وقد رأينا أن هؤلاء النسوة غير المنشغلات بالمعنى كن يطبقن عليها نعوتاً شخصية على غرار «هذا جميل !»، التي تشير بوضوح إلى حدود فهم نشاط جمالي لم يخضع يوماً لشروح استدلالية في هذا الوسط. إن المجموعات التخطيطية الأقدم والمحدودة جداً، وكأنها غير مكتملة، التي تظهر في بعض غرف البيوت المهجورة، تحث على رفض التفسير

نسيج/رسم:
هذان المصراعان يتطابقان وكأنهما ينطبعان الواحد على الآخر عندما يطويان. الزخرفة المدرجة تتضاعف باندماجات متتالية كواقية فستان وكزخرفة باب.
مواضع الحقول الزخرفية تحدد في الحالتين الفتحات، مذكرة أن قبة الثوب ومدخل البيت يجب حمايتهما من التأثيرات الشريرة.
(جنوب الحجاز)



ثمة استثناءات للولع بالخط المستقيم مستعارة من دعائم أخرى: منها الزخرف الزهري المطبق على مواد مختلفة كالخشب والجص والحجر. وحدها القيود المفروضة من مختلف التقنيات يمكنها أن تعدل مظهر هذا النموذج. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



يجمع الخوان الأدوات المنزلية الضرورية لممارسة الضيافة: إبريق شاي وكؤوس، أباريق قهوة وفناجين،

الزخرفي البحث. هل هذه الآثار المتبقية محكومة بقوانين رمزية عتيقة على غرار الوشم؟[٥٠]. فالزخارف المستخدمة ليست سوى إبداع «ثان»، ليست سوى آثار تستلزم العودة إلى الرموز الأولى، تلك الرموز المتولدة عن فكر رمزي شكلته مجتمعات غير تراكمية، وبالتالي فهي تقع عند الدرجة صفر من التاريخ، تكوّن ما يسميه «مالرو» Malraux بـ«الأشكال الأولية». الأجيال المتتابعة ستدمجها في تجربتها وتغنيها باستمرار. ومع دمجها في صور جديدة ناشئة عن تطور المجتمعات، ستحتفظ هذه الرموز ببنيتها الأصلية البدائية إلى جانب تكيفها مع تأويلات تصويرية جديدة. ويشهد الطابع التجريدي والمنمنم لجزء مهم من الفن الشعبي العربي على عملية المراكمة والتكوين والتركيب الطويلة التي ابتدأت منذ العصر النيوليتي[٥١] (عصر الحجر المصقول). وبهذه الصيغ المقنعة تحلل الباحثة عزيزة عملية إنتاج النقوش.

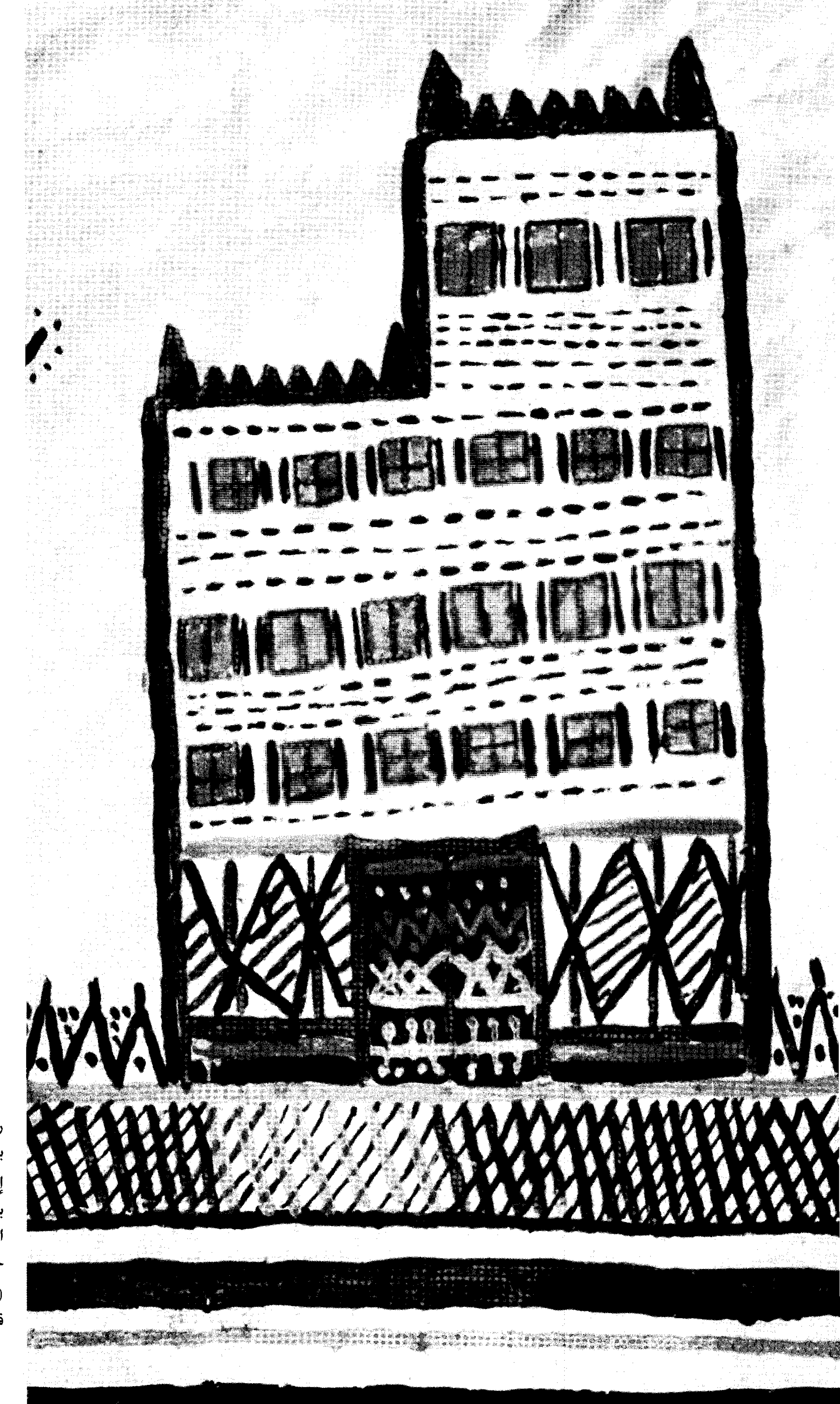
في ما وراء الشكل، يفرض الاسم المعطى لكل من الزخارف نفسه ومن دونه لا يكون للزخارف وجود مستقل. هذا يعني أن السلوك «السحري» «للمجتمعات البدائية» هو «حقيقي» تمامًا كالسلوك العلمي الخالص بالنسبة لنا، بما أننا لا نسيطر على الظواهر إلا بمقدار ما يستطيع الفكر، بواسطة الكلمات، أن يفعل فيها ببناء صورة رمزية لها لتجسيدها ماديا[٥٢]. ومن المؤكد أن النماذج العائدة للسجل التقليدي قد سميت، وهذا ما يذكرنا بالصلات الدائمة التي تقيمها النساء مع القوى الغيبية[٥٣]. ونماذج كاليد والعين التي تحمي أو نماذج نباتية وحيوانية تخص السجل الطيني التقليدي، هي نماذج نمطية شائعة في العالم العربي. ولكن يبدو أن النموذج نفسه قد يغير اسمه وفق المنطقة، وحتى في منطقة واحدة بحسب النساء اللواتي سئلن. لذلك فهو غير قابل للاستخدام المباشر لحظة البحث عن دلالة تموضع هذه النماذج في نظام تصور رمزي محدد. ثمة مثال لافت بهذا الصدد، إذ نعثر بانتظام كبير على نماذج بشكل سطح يميل إلى التموج. وتؤكد امرأة بأنها تمثل محرابا[٥٤] متكررا بحركة انتقالية. وتقول أخرى بأنها تمثل «بنات» (حرفيا) وذلك بالإشارة إلى نماذج مثالية دقيقة (شعرية) حيث الجبين مكشوف على شكل "V" مقلوبة لتأمين الاتصال بالأرض في وقت الصلاة. وبالكناية فإن اسم النموذج يرد إلى الغرض عبر إبراز أحد أجزائه.

وفي دراسة مخصصة لأواني فخارية قبلية، يطرح بالفيه Balfet فرضيتين بشأن تفسير الأسماء المعطاة للنماذج الزخرفية: الأولى فرضية وجود دلالة سرية إلى حد ما ذات طابع خفي، ويتصرف غير المطلعين على النماذج بواسطة أسماء بسيطة عادية ولكن يجري إخفاء مكانها عنهم في نظام الرسم الرمزي، وإخفاء اسمها الحقيقي عمومًا. والفرضية الثانية تنص على أن الأسماء يمكن أن تكون تسميات ثانوية، أو تأويلات جديدة لنماذج ضاعت دلالتها تحت تأثير هندسة متقدمة جداً[٥٥]، بعبارة أخرى، فإن تشويه النموذج والتفسير الذي يرافقه يمنعان تثبيت التسميات.

المفردات المستعملة حالياً والمحدودة كمًا ونوعًا تدل على أنها تشكل نظاماً راهنًا وليس سجلاً تاريخيًا. النموذج المركب مؤلف من نماذج بسيطة عدة والاسم المطلق عليه يرجع إلى النموذج الذي يشكل عنصره الأكثر دلالة من بين النماذج البسيطة. والحالة المثالية هي نموذج مركب مؤلف من نماذج بسيطة متماثلة وهنا أيضًا، نأخذ الجزء للتعريف بالكل.

إن دلالة النماذج وترتيبها، وعلى افتراض أنها تتمتع بمعنى رمزي، تنسحب كنسيج قديم في الذاكرة الجماعية. وفي مقابل المعنى الذي يتوارى، يبقى لنا في بساطة هذا المحيط، البعد الجمالي. واليوم، لابد أن القيم الجمالية المعتبرة في ما يمكن تسميته التعبير الخطي هي التي يجب أخذها بعين الاعتبار، وليس التفسيرات المرافقة للنماذج، والتي بواسطتها يمكن تفسير المقاصد التي أملت اعتمادها.

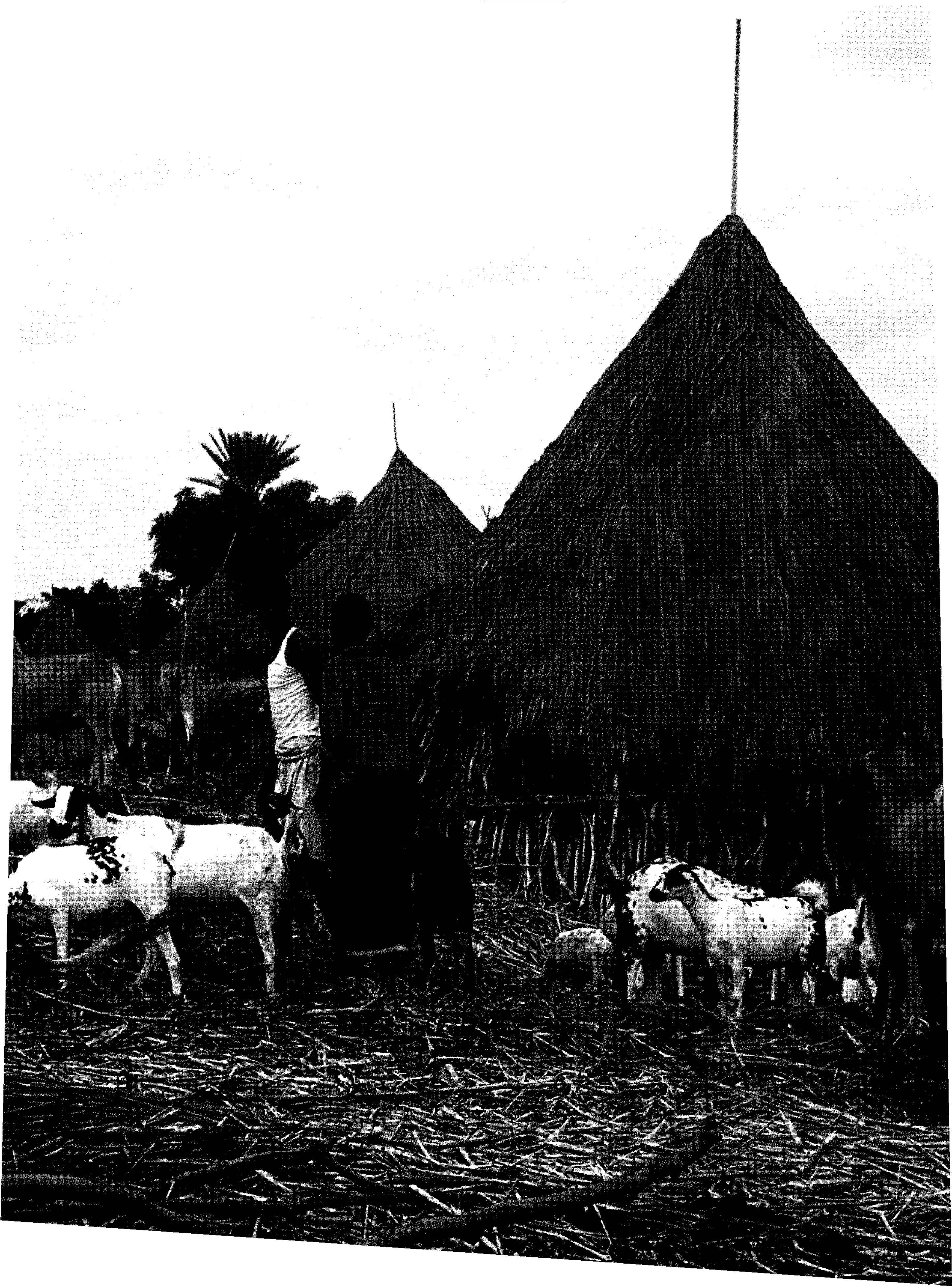
إن الإسلام ليس دينا مهمشًا ليحتل مكاناً منفصلاً من دون أي تأثير على باقي السلوكيات كما هو الدين في الغرب الحديث في كثير من الأحيان. على العكس من ذلك، إنه يخترق كامل وجود المواطن السعودي. هكذا فإن الحياة الاجتماعية مشمولة بتعاليمه إلى حد يستحيل معه في الحقيقة وجود أي شيء دنيوي مستقل عنه. مع استعمال الصبغات التقليدية وقبل أن تفكك طرائق الحياة الجديدة حياة القرى، فإن عملية رسم البيوت كانت طقسية. وبمناسبة الاحتفال الدوري بأعياد الحج ورمضان الدينية، يعاد تزيين البيوت. والتشديد اليوم على الطابع العشوائي لهذا النشاط التصويري في الزمن، يوازي منحه دوراً زخرفيًا محضاً، وبالتالي إنكار أية قيمة رمزية. وفي سعينا للتعرف على ثقافتنا في هذا الجانب من التقليد الجمالي، فإننا سنشبّه - خطأ - تغيير الزخرفة بتغيير ورق الجدران في بيوتنا.



رسم يمثّل منزلاً بطوابق متعدّدة.

إن سور الفناء مزيّن بمثلثات تماثل تلك التي تظهر على حافة سطح المنزل.

(منخفض نجد، قحطان، رفيدة)



بمحاذاة الوديان، من الشاطئ إلى هضاب الداخل، تتوالى قرى الأكواخ التي حافظت على مظهرها الإفريقي حتى فترة حديثة. شجر نخيل الدوم بسعفه المروحية الشكل تؤلف خلفية حرجية رائعة الجمال.

إلى النشاط الزراعي، تضاف تربية البقر والماعز والغنم. وما يزال الجمل يستخدم للنقل والانتقال.
(تهامة)

تهامة

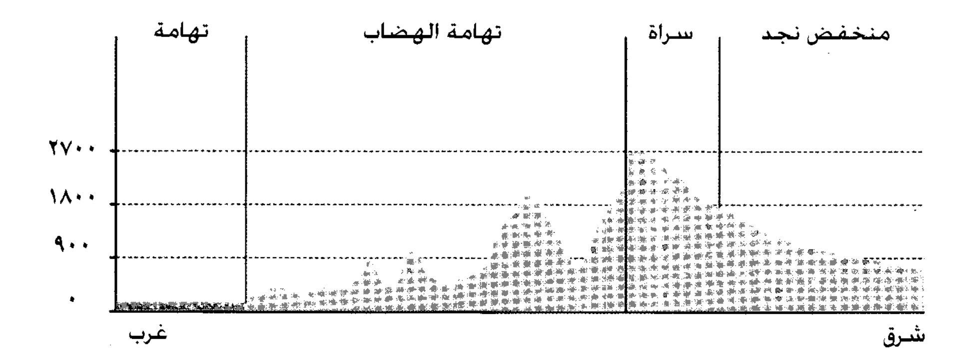


إذا كانت الباحات تهجر في أوقات القيظ الشديد في النهار، إلا أنها تشهد حركة في السهرة وتتحول إلى أمكنة حياة حقيقية.

يسحب مقعد على الساحة المبنية النظيفة والخالية أمام الكوخ.

الباب المزخرف يشكل طباقاً ملوناً لأحادية لون الكوخ ويجعله «مجابهًا».

حماية فردية في حالة وحماية جماعية في الأخرى:



اللوحة الخلفية

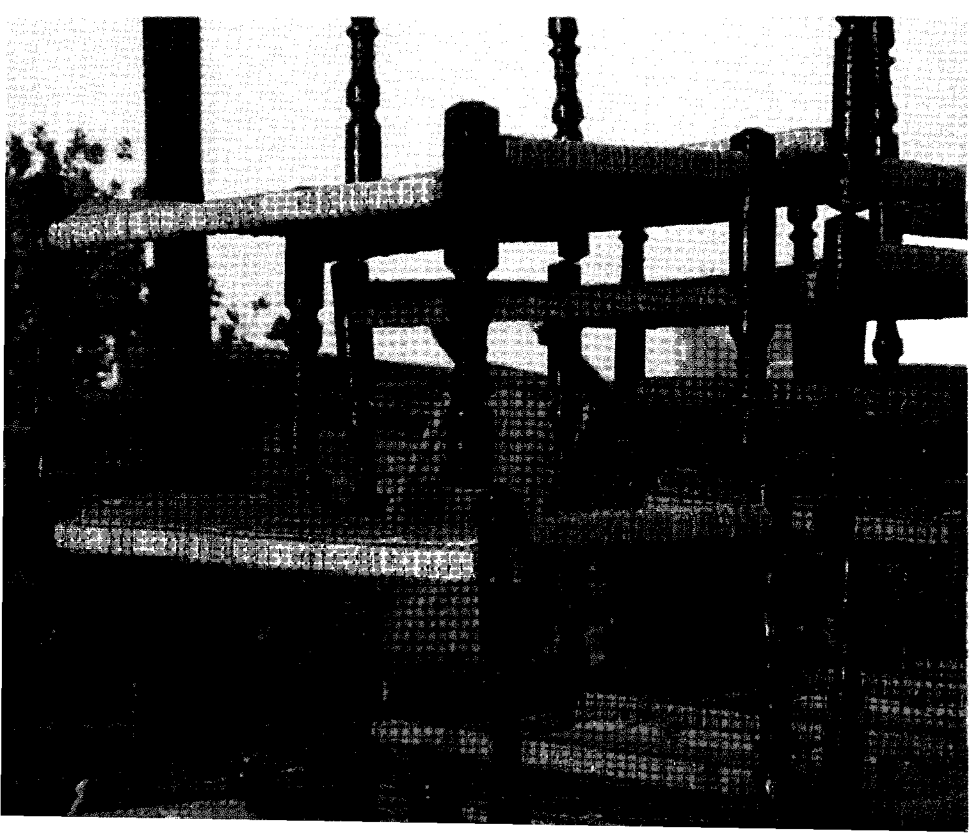
يسود في تهامة مناخ صعب يتميز بحرارة مرهقة تفاقمها رطوبة جوية شديدة ورياح بحرية تعصف بقوة. والأمطار الضعيفة جداً الموزعة على شهور السنة بشكل غير متساو، والشتوية في معظمها، تتراوح بين ٥٠ و١٥٠ ملم. تبدو تهامة التي يبلغ عرضها بضعة كيلومترات في الجزء الشمالي، وقد يصل إلى عشرات الكيلومترات من جهة جيزان، كصحراء ساحلية تحدّها شعب مرجانية. وبينما الجنوب رملي، فإن منطقة واسعة من الحجارة البازلتية تمتد على عشرات عدة من الكيلومترات في الشمال وتسمى «الحرات». أما الغطاء النباتي في عموم تهامة فيتكون أساسًا من شجر الطلح والسمر .

تجتاز قرابة عشرة وديان هذا السهل وأهمها حلي، وقنونا، وبيش، وصبيا، وجيزان وتعشر. وإذا كانت الوديان جافة عمومًا، فإنها قد تشهد فيضانات مفاجئة بعد عواصف تنقضّ على الجبال التي تطل عليها من الشرق. وبالرغم من أن الفلاحين ينتظرون الهيجان الموسمي لهذه المياه البرية كنعمة، فإنهم يخشون كذلك عنفها المدمر عندما تفيض عن مجراها.

ويؤمّن الماء المتسرب بعد تدفق الفيضانات على طول الوديان، رطوبة التربة المؤاتية لنمو النباتات في الجانبين. إن شجر العشر[٥٦] بأوراقه الثخينة وأشجار النخيل البري بجذعها المتفرع ثنائياً وسعفها المروحية التي تستعمل في النشاطات الحرفية، تؤلف أروقة حرجية باهرة.

تكوّن ضفاف هذه الوديان، المؤلفة من رواسب الطمي المتتالية التي تجلبها الفيضانات، أراضي زراعية خصبة جداً، وتؤمن سلسلة سدود (عقم aqms) وشبكة أفلاج تجميع المياه الآتية من الوديان لتوجيهها نحو الحقول المجاورة. الزراعات الرئيسية هي زراعة الذرة وزراعة الدخن التي تحتاج كمية مياه أقل من الذرة، ولديها القدرة على النمو في أراض أقل خصباً، ولا تتطلب سوى القليل من العناية. كلاهما يؤمنان أساس التغذية المكونة في الغالب من الخبز والعصيدة والعلف للماشية. وكذلك يزرع السمسم من أجل زيته الذي يستخرج بواسطة معاصر يديرها جمل معصوب العينين.

وإلى هذا النشاط الزراعي تضاف بعض قرى صيادي الأسماك على طول الساحل. وعلى بعد ستين كيلومتراً تقريباً إلى غرب جيزان تشكل جزر فرسان Farasan أرخبيلاً مهمًا يقطنه صيادون.



السيارات والشاحنات زُيِّنت بشكل متفاخر، بحيث أتاحت للفن الفرصة للتجوّل في الشوارع، وهي تستلهم «المناظـــر الطبيعية المتأنقة» للغرب: جبال بنيت عليها الشاليهات، قوارب شراعية على سطوح البحيرات، زهور، وغيرها... وهي تغطي هنا جميع الأجزاء الظاهرة من إحـدى الشـــاحنات الصغيرة.

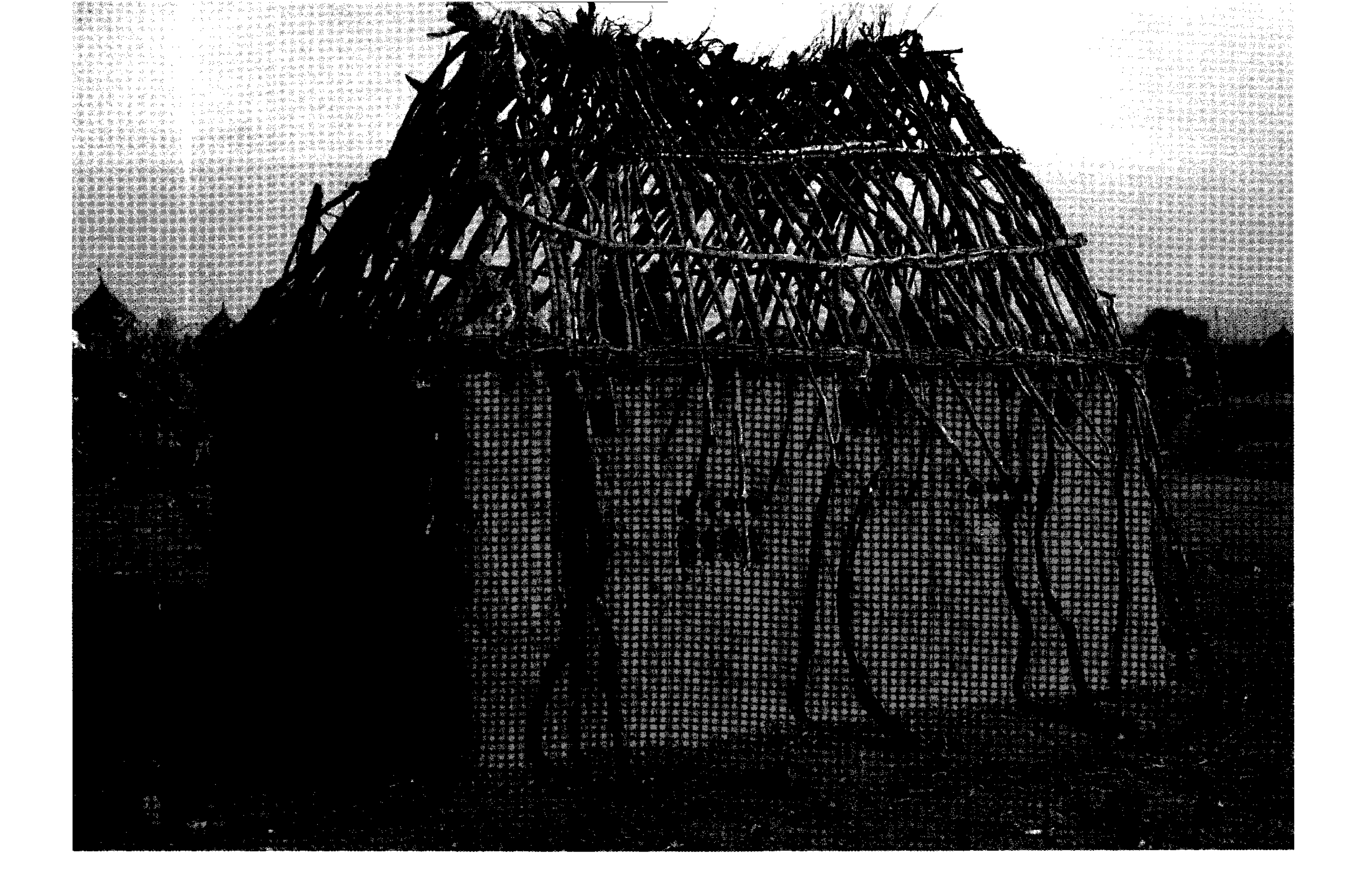


في كثير من الأحيان يصعب القول ما إذا كان النموذج الأفريقي أو النموذج الهندي هو الغالب.
(تهامة)

هندسة معمارية دخيلة

التأثير الأفريقي

عندما يؤكد بروشازكا Prochazka أن علاقة سكان تهامة الهضاب مع سكان السراة أعمق من علاقتهم مع السكان الساحليين كما تؤكده الهندسة المعمارية[٥٧]، نوافق على ما يؤكده إذا استطعنا تفكيك شبكة العلاقات القائمة بين مختلف الجماعات. فعلى طول الساحل يوجد بالفعل سكان غير أصليين. مظهرهم الذي ليس فيه شيء من مظهر العرب يؤكد منشأهم بما لا يدع مجالاً للشك: إنها إفريقيا التي تجذرت في هذه المنطقة مرات عدة. لقد كان لتهامة دوماً علاقات وثيقة مع جيرانها المواجهين لها: أثيوبيا، شرق السودان، إرتريا والصومال. ويتفق المؤرخون على الاعتراف بوجود ثلاثة اجتياحات أثيوبية ولدت طبقات عدة للهجرة. الأول والثاني في القرن الثالث قبل المسيح، والثالث في القرن السادس بعد المسيح. الشعراء الجاهليون (قبل الإسلام) كثيراً ما كانوا يشيرون إلى الأثيوبيين بالرعاة الذين يعملون في خدمة القبائل العربية. الشاعر الشهير عنترة متحدّر من أم خلاسية: كان أبوه ينتمي إلى قبيلة بني عبس العربية، وأمه كانت جارية أثيوبية تدعى زبيبة. السكان الريفيون ذوو الملامح العرقية الإفريقية ربما نشأوا من السيطرة الأثيوبية أو من أصل سوداني. وفي غياب العلاقات القبلية التي تتركهم في متاهة على هوية



تعتمد تغطية هيكل هذا الكوخ بقاعدته المستطيلة وبسقفه المزدوج المنحدر على باقات من النجيليات التي ستربط بشدة بواسطة الحبال. وقد صنعت نوافذ تهوية في متوسط ارتفاع الجدران.
(تهامة)

غير محددة، نسج هؤلاء السكان علاقات تضامن مؤسسة على قرابات عائلية أو العيش في مكان مشترك.

إذا ما اتفقنا على اعتبار المظهر الجسدي كمعلم تقريبي للأصل الجغرافي، فإنه في كثير من الأحيان يصعب علينا القول الفصل في ما يتعلق بغلبة العرق الإفريقي أو الهندي في تهامة اليمن. إن التأثيرات الهندية ليست مرتبطة بالغزو أو بالرقيق بل بطريق التوابل قبل أن تسمح معرفة نظام الأمطار الموسمية، بإحلال السفن محل الجمال لتبادل البضائع بين العربية الجنوبية والهند.

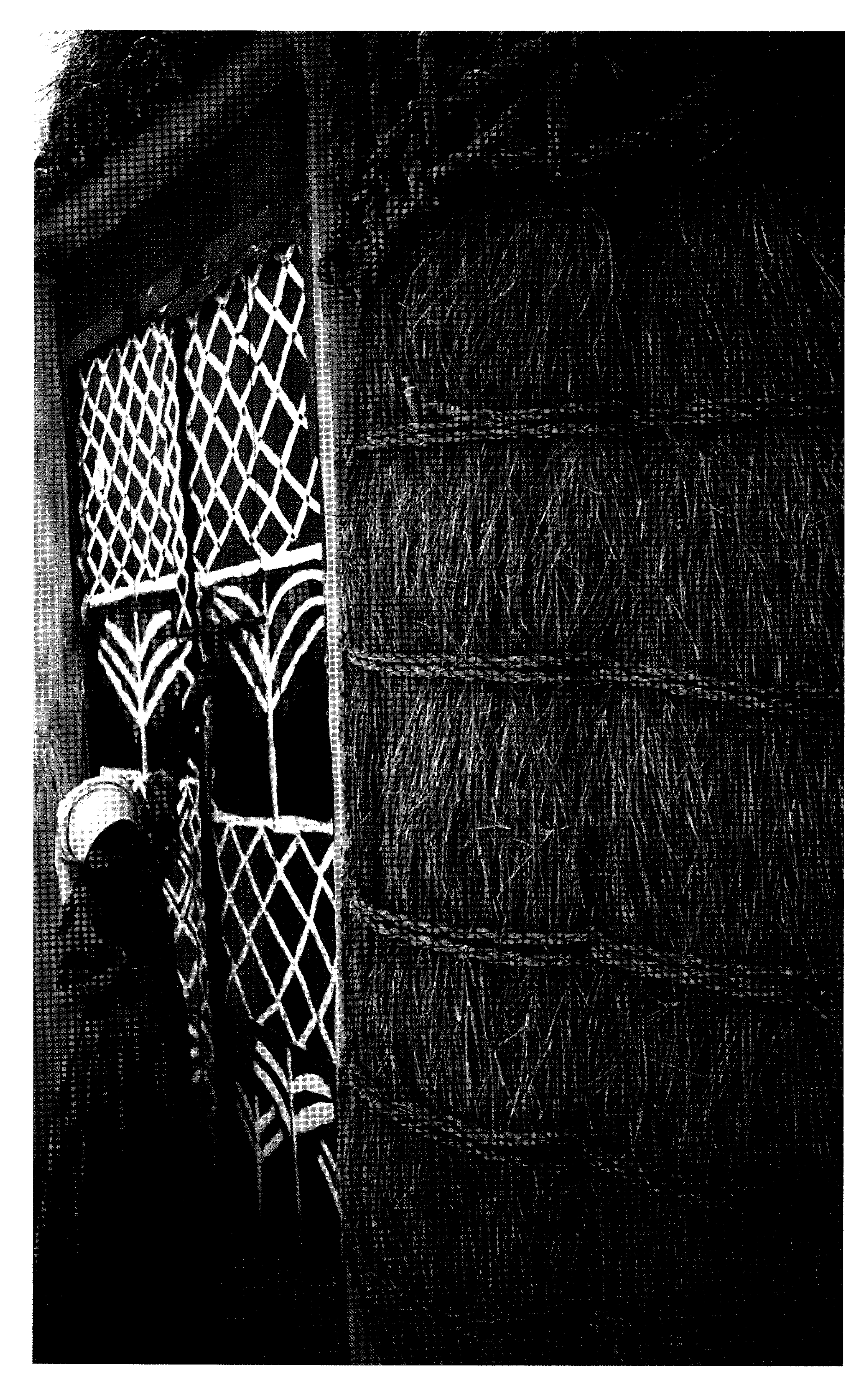
إن التمييز الطبيعي بين تهامة الساحل وتهامة الهضاب أو بين تهامة المنخفضة وتهامة المرتفعة يتقاطع مع التمييز بين هجرة البعض وأصل البعض الآخر الأسري، والحدود بين الجماعتين تعود لما يباح أو يمنع من أشكال التحالف والتزاوج بين عرق وآخر.

وبتتبع تقاليد الصيد التي تعود إلى أقدم العصور، يبدو أن البحر الأحمر كان يجمع العربية وإفريقيا أكثر مما يفرق بينهما. وليس من باب الصدفة أن تظهر في تهامة هندسة معمارية كالمرايا التي تعكس صور بعضها البعض؛ لتشاهد في السهل الساحلي سواء من الجهة اليمنية (تهامة اليمن) أو الجهة السعودية (تهامة عسير) نموذج كوخ واحد؛ لأن تجانس الأرض يفسر الوحدة الثقافية وانتشار الواقع المعماري انطلاقاً من بؤرة إشعاع واحدة.

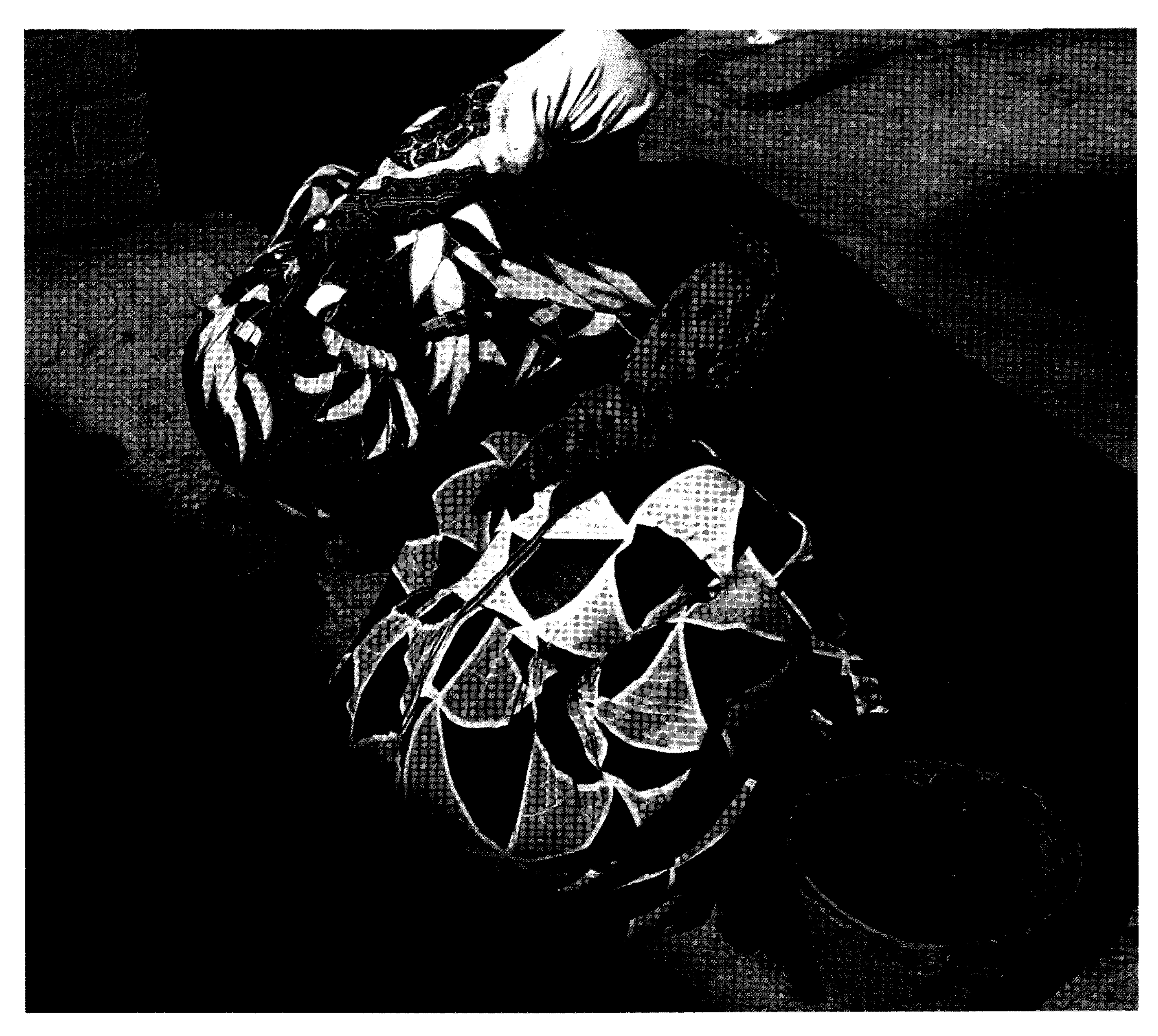
الكوخ (العشة) من الطراز الإفريقي[٥٨]

من الواضح أن اختيار مواد البناء يعتمد على توافرها في الموقع، والبيئة الطبيعية والموارد المحلية. يتكون هيكل الكوخ (العشة) من سلسلة من العصي الطويلة المغروزة في الأرض على محيط المساحة المطلوب تغطيتها، أي بقطر يتراوح ما بين ٤ و٧ أمتار.

وتتم المحافظة على وضعية مجمل البنيان بواسطة إطارات من الأغصان المجدولة والموضوعة على شكل شرائط أفقية. ويغطي القفص الأسطواني سقف مخروطي الشكل تقريباً مصنوع من العصي المحنية والمجموعة عند القمة (قد تكون على ارتفاع ٨ أمتار) والمغطاة بالقش والمشدودة في شبكة من الحبال ليصمد السقف أمام الريح.



تناوب النخيل والزخارف الهندسية البسيطة على خلفية أحادية اللون، هو موضوع يتكرر على أبواب الأكواخ حول «الزهرة». لون الحبال النباتية التي تشد أعواد السقف والجدران يشير إلى أن الكوخ جديد. (تهامة)



من أجل إعداد الأرض أمام الكوخ، تحضّر النساء خليطاً من الطين وروث الماشية والماء، وتتركنه يجف بضعة أيام. ثم يزلن القطع اليابسة بواسطة أداة صلبة، قبل أن يبسطن المادة التي تم الحصول عليها على الأرض.
(تهامة)

يُغطى هذا القفص بحُصر من الحلفاء، أو يشبع باللبن وهو مزيج من الطين وروث البقر. وتجدر الملاحظة بأن طبقة الطين والقش عازلة للحرارة وحافظة لبرودة الداخل. أما في أعلى العشة فتثبت عصيٌ رفيعة قوية تتجمع عند أسفلها مكونات السقف وتسمح بربط حبال السقف المعلق، وبالإضافة إلى ذلك قد تشكل للجريئين أو للراغبين في تزيين منازلهم بحماسة دعامة داخلية متعددة الوظائف تعلق عليها الكثير من الأغراض[٥٩]. لماذا؟ «لأن هذا جميل» يجيب السكان الأصليون بنبرة دفاعية، وكأنهم يخشون عواقب «نزواتهم». أما الطائرة الخشبية في أعلى العشة فيمكن التكهن بأنها بهرت هذه الجماعات التي تعيش على هامش العالم الحديث، وقد ألغي التمايز بين العصافير التي تطير والآلات التي تتحرك بخفة على الأرض أو على الماء.

خلال بناء الكوخ، تقام دعامة مركزية تحمل رزمة من الأغصان لتثبيت البناء الذي يجرى تنفيذه ببطء ليسمح بجفاف الخلطة السميكة على الجدار الداخلي، كما إنها تستعمل كسقالة عندما يقوم المعماري بتجميع قمة الكوخ، وعندئذ تتم إزالة الركيزة في نهاية التنفيذ لتحرير الفضاء الداخلي، ومن النادر ترك الدعامة مكانها.

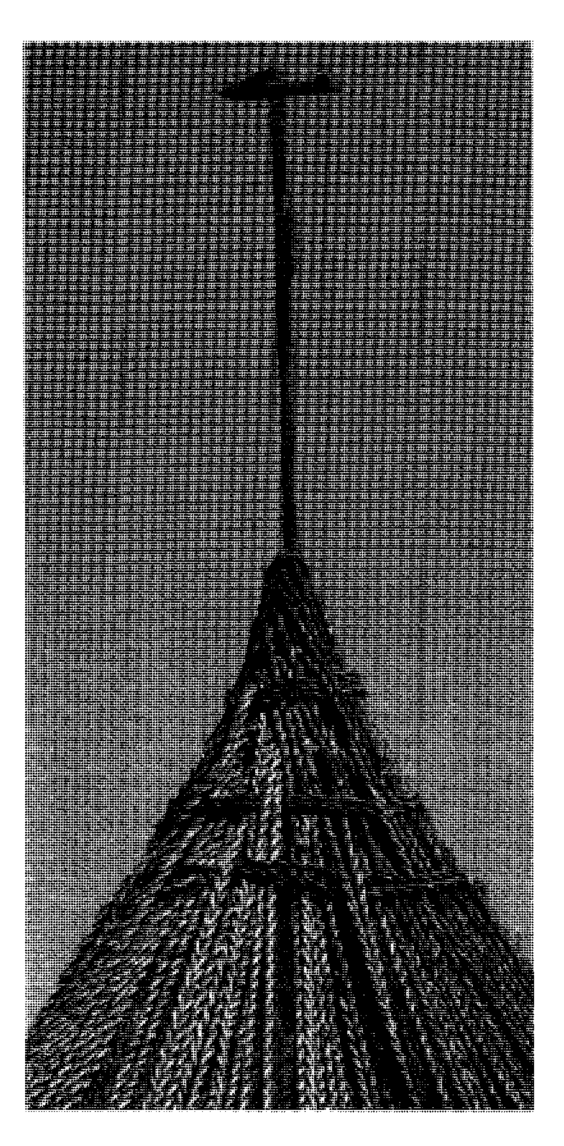
في ما يختص بالسقف، فإن المادة تؤثر على شكله أكثر من تأثيرها في المناخ. إنها مادة نباتية، ولذلك يتوجب على المعماريين إعطاؤه شكلاً شديد الانحدار؛ لتجنب بقاء المطر طويلاً على هذه المادة القابلة للتعفن. يمكن لموهبة

المعماريين المحليين أن تغني وتجمل ملمح السقوف. هكذا يكسر عدد من النماذج المختلفة تماثله من الشمال إلى الجنوب. يذكر عبد الفتاح أن السقف في تهامة الشمالية دائري ولكنه يشبه البصلة في الجنوب[٦٠]، وهو تشبيه يحوله غولفان بشكل لطيف إلى خوذة غاليّة[٦١]، أي قالب وسيط مزود بنقطة انحناء تقع تقريبًا عند منتصف الارتفاع فيكون الشكل بين المحدب والمقعر. بعد هذا لا شك أن هذه التباينات السطحية تنطوي على وحدة عميقة، وذلك لأن كل هذه الأشكال ينبثق أحدها من الآخر.

الانحدار الشديد للسقف يولّد حجمًا داخليًا يتغلب فيه الارتفاع على الانبساط، وهذا المبدأ هو ما يسمح بمكافحة الرطوبة إذ يؤمن بشكل غير مباشر تهوية قصوى في الداخل[٦٢]. أما في العشش الأكثر فخامة فهناك بابان يؤمنان هذا الغرض بسهولة، فهما لا يكونان أبداً على امتداد خط واحد، بل تتغير وجهتهما وفق ترتيب الأكواخ إزاء بعضها. من هذين البابين أيضًا يدخل الضوء بما أن النوافذ شبه معدومة في العشة، والسبب في ذلك مناخي كما هو ثقافي. وأفضل تفسير يأتي من معماري شعبي من «مالي» رد على عالم إناسة سأله لماذا يبني دون نوافذ، قائلاً ببساطة: «عندما أريد نوراً، أذهب إلى الخارج»[٦٣].

ثمة سمة رئيسية تميز العشة وهي عمرها القصير بسبب المواد الهشة التي تتكون منها، وإلى درجة جعلت «بل» Bel يسميها بالهندسة المعمارية «القابلة للعطب السريع»[٦٤]، وهو تحديد دقيق برغم الدلالة السلبية المحتملة للتعبير في اللغة المعمارية. وأياً ما كان، فإن الفكرة المسبقة بأنه يتم بناء عشة جديدة كلما تلفت العشة القائمة بدلاً من إصلاحها تكذبها المعاينة الواقعية، لذا يجدر بالباحث إزالة الالتباس الحاصل بين كون المواد من أصل نباتي أكثر قابلية للعطب من المواد المعدنية. ففي حين يستبدل غطاء قش السقوف والحبال كل عشر سنوات تقريباً، يمكن أن تبقى العشة ستين عاماً.

أما بخصوص أرضية العشة فهي مكونة من خليط من التراب وروث البقر، وتمتد بشكل عام أمام الباب في مسطح دائري يلفت انتباه الزائر، إذ عادة ما يكون «مخدشا» أو مزينًا بزخارف «كحراشف السمك» مقوسة أو دائرية، عادة ما ترسمها النساء باليد. تتراكب هذه الزخارف قليلاً بحيث تغطي كامل مساحة الأرضية هذه



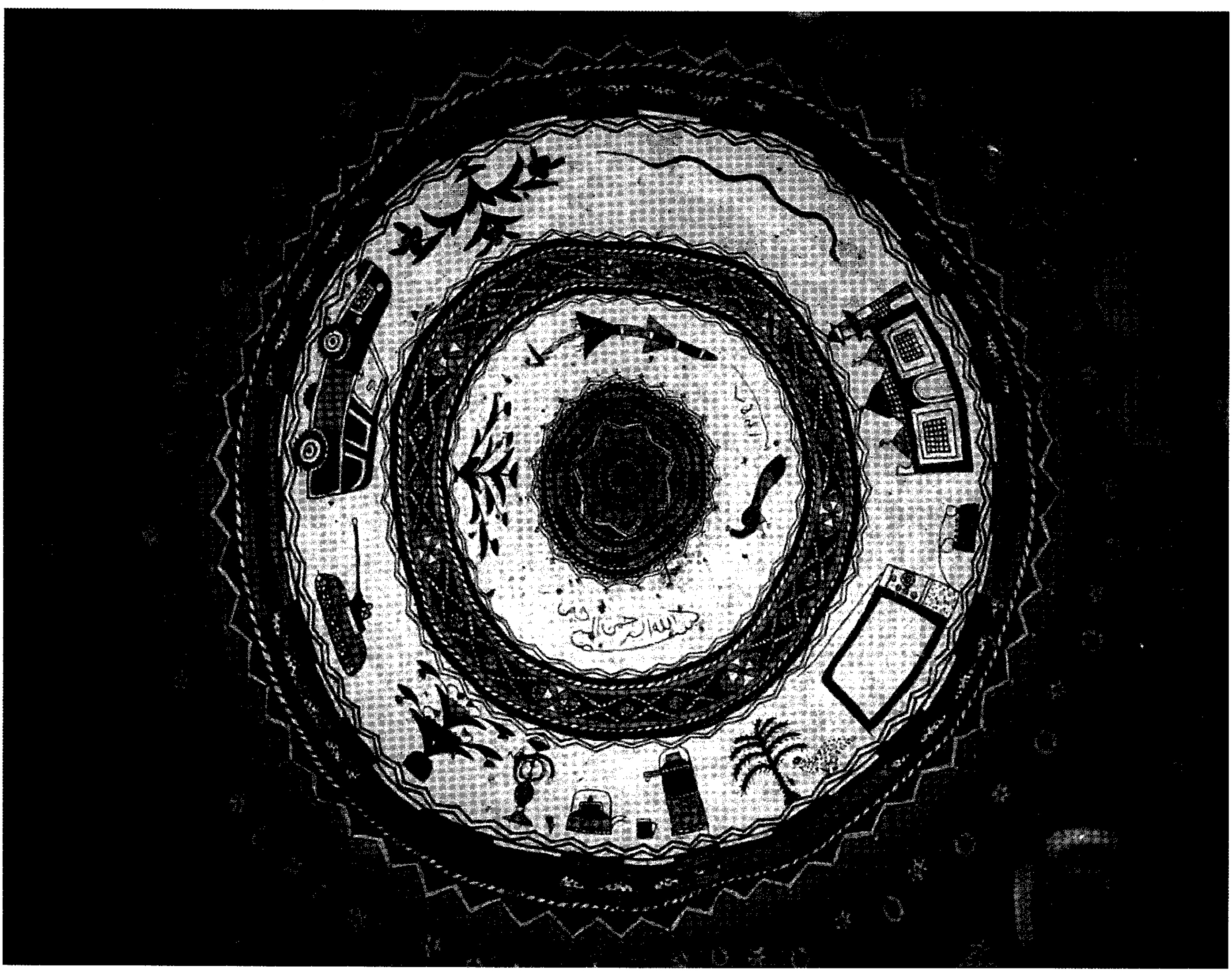
إذا كانت سنبلة القمة تسمح لحبال السقف بالتعلق، فلا شيء يمنعها كذلك من أن تخدم كدعامة لغرض زخرفي:
لذا نرى طائرة الخشب التي تشبه دوارة الهواء، والتي تبدو وكأنها تبحث عن ريح الحداثة... (تهامة)

حيث توضع مقاعد الاستراحة. كما أن زخرفة الأرض هذه تلاحظ أيضًا - وإن كان بنسبة أقل - في أرضية العشة، وسنتابع انتشارها حتى داخل تهامة الهضاب.

الفن الجداري في العشش

المفاجأة الحقيقية تنتظرنا في الداخل. فالفضاء الداخلي للقبة يتعارض بشكل عنيف مع تقشف المظهر الخارجي للعشة. فهو مزخرف وملون بسخاء وفق مبدأ يرتبط بأثاث تهامة. تبدو الزخارف مرتبة تصاعديًا بحيث يمكن مشاهدتها لدى الاستلقاء على الأرائك[٦٥] المسندة إلى الحائط. هناك طريقتان لتنظيم الزخارف: الرسوم الجدارية الملونة وتنفيذ الأغراض. وتتأرجح هاتان الطريقتان بين التنافس والتعايش.





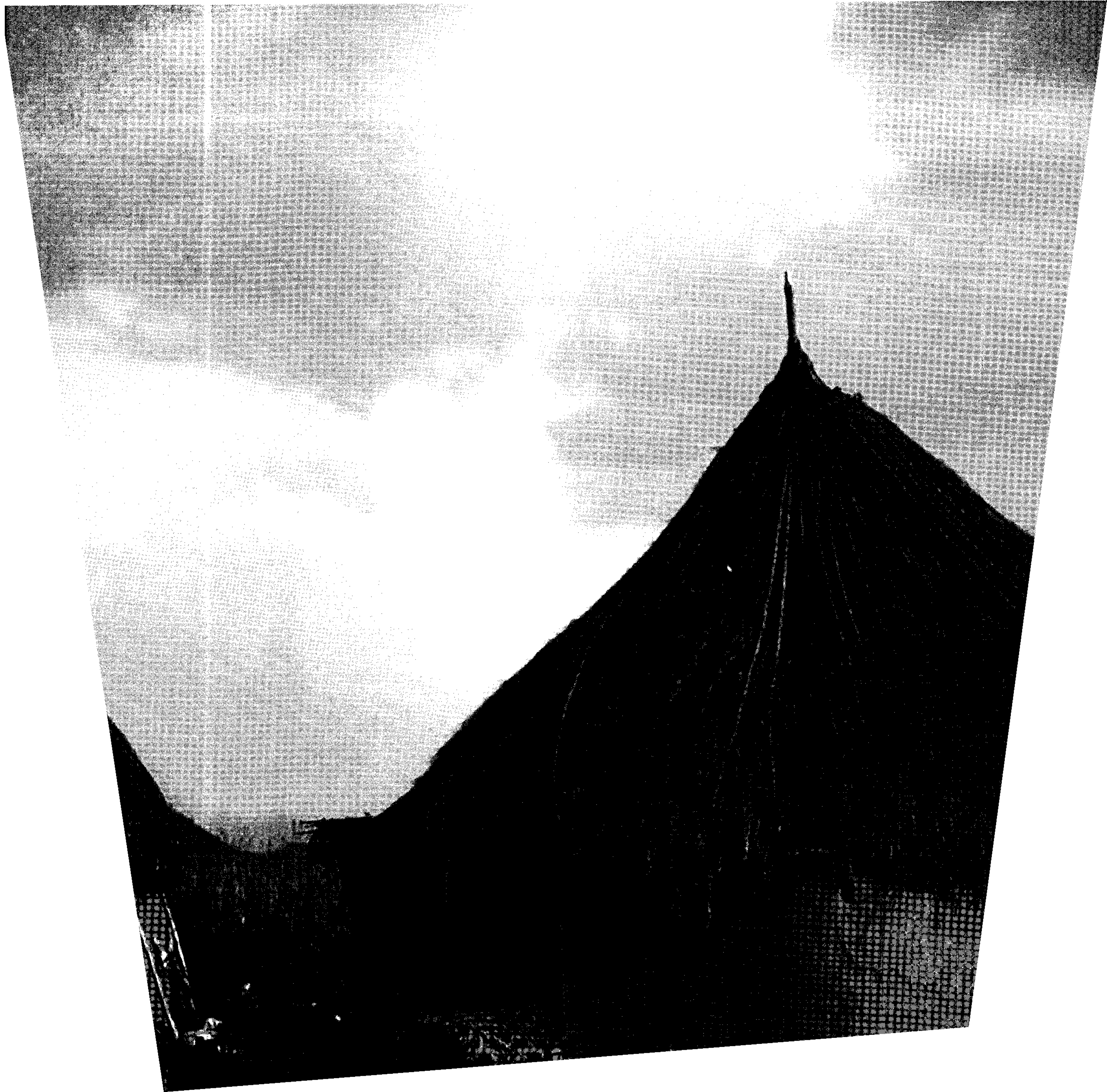
إذا كان تقسيم العمل يظهر في العالم العربي بمنح صلاحيات وتسلسل هرمي يرتبط بالجنس (الأعمال الكبيرة الشاقة للرجال والزخرفة للنساء)، فإن هذه الثنائية أقل حدة بكثير في تهامة مما هي عليه في باقي عسير بما أن التأثير الإفريقي واضح هنا. ففي حين أن بناء الأكواخ من اختصاص الذكور حصراً، فإن التزيين قد يعنى به، وبحسب مواضعه، النساء، تماماً كما يعنى به الرجال الذين يعيّنون بالاسم، ويكونون حرفيين متخصصين ويتقاضون أجرًا على عملهم.

قبل وضع الزخارف في أماكنها، يمسح الداخل باللبن ثم يطلى بطبقة من الكلس يتم الحصول عليها بإحراق طين مرجاني من الشاطئ. عندئذ يمكن للرسام أن يبدأ عمله منطلقاً من وسط القبة للتقدم متدرجًا نحو الأسفل بشرائط متتالية. ولهذا الغرض تركب المقاعد فوق بعضها مربطة بشكل قوي يصعد عليها الرسام وهو ممسك بحبل يتدلى من قمة الكوخ.

تغطي التأليفات الجدارية بألوانها الزاهية وتوصيفاتها الدقيقة للغاية القبة بدءاً من مركزها وانتهاء بأطرافها. وبحكم قربها من الحقائق المعاشة، إذ تشمل مشاهد وأشياء من الحياة اليومية، فإنها تتحرر من المحظور الذي يمنع منذ زمن طويل كل تصوير للكائنات الحية. وفي كثير من جوانبها تستجيب هذه التأليفات لمعايير الفن الساذج: إشارة إلى الحياة اليومية وإلى الحداثة دون اكتراث بواقعية الصلة. وأخيرًا تندرج المواضيع المصورة وفق منطق الاحتمالات الممكنة، بمعنى أنها تتتابع من دون رابط بينها وكأننا أمام فن جداري يجهل منطق التماسك.

في الجانب اليمني حيث ما يزال هذا التقليد الجمالي حيًا، يثبّت الفن التذكاري الذاكرة بأحداث مهمة دامغة كالحج إلى مكة أو حرب ١٩٦٢م بين الملكيين والقوميين العسكريين. ومؤخرا استوعب قاموس الرسوم كل أمور الحداثة الممكنة، فالزخارف تكشف لنا لعبة الأحلام

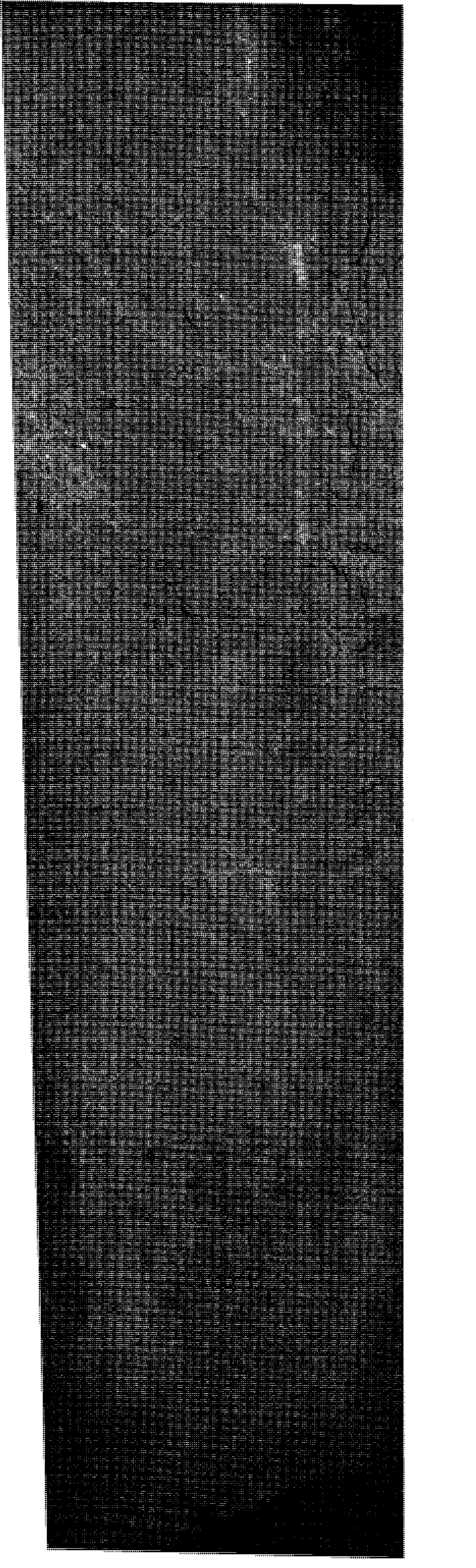
تقدم استدارة الكوخ مساحة متواصلة للتأليفات المرسومة بعناصر واقعية. في الجانب اليمني، تشتمل الدائرة الصغرى على نبتة وطاووس وصاروخ. أما الدائرة الأكبر فتشتمل بالترتيب على نبتة وسيارة ودبابة ونبتة ونارجيلة وإبريق شاي وفنجان وترمس ونخلة وتلفزيون وترانزستور وجامع وأفعى.
في الجانب السعودي، ثلاثة جمال مع طائر، أزهار دوار الشمس، إبريق قهوة، إلخ.
من غير المجدي البحث عن روابط خفية قد تشكل علاقة ما بين عناصر هذه الأسقاط. (تهامة)





من خلال الصحراء الساحلية تبزغ أكواخ القرية بأسقفها المسننة.

(تهامة)





تعدد أشكال النماذج:
الحلزونيات نفسها معروضة على هاتين اليدين المدبوغتين بالخضاب وعلى ثوب هذه الفتاة، كما على الباب الذي تستند إليه.
(تهامة)

والطموحات المعقدة التي يواجهها السكان الأصليون بعد دخول إغراءات العالم الغربي إلى حياتهم.

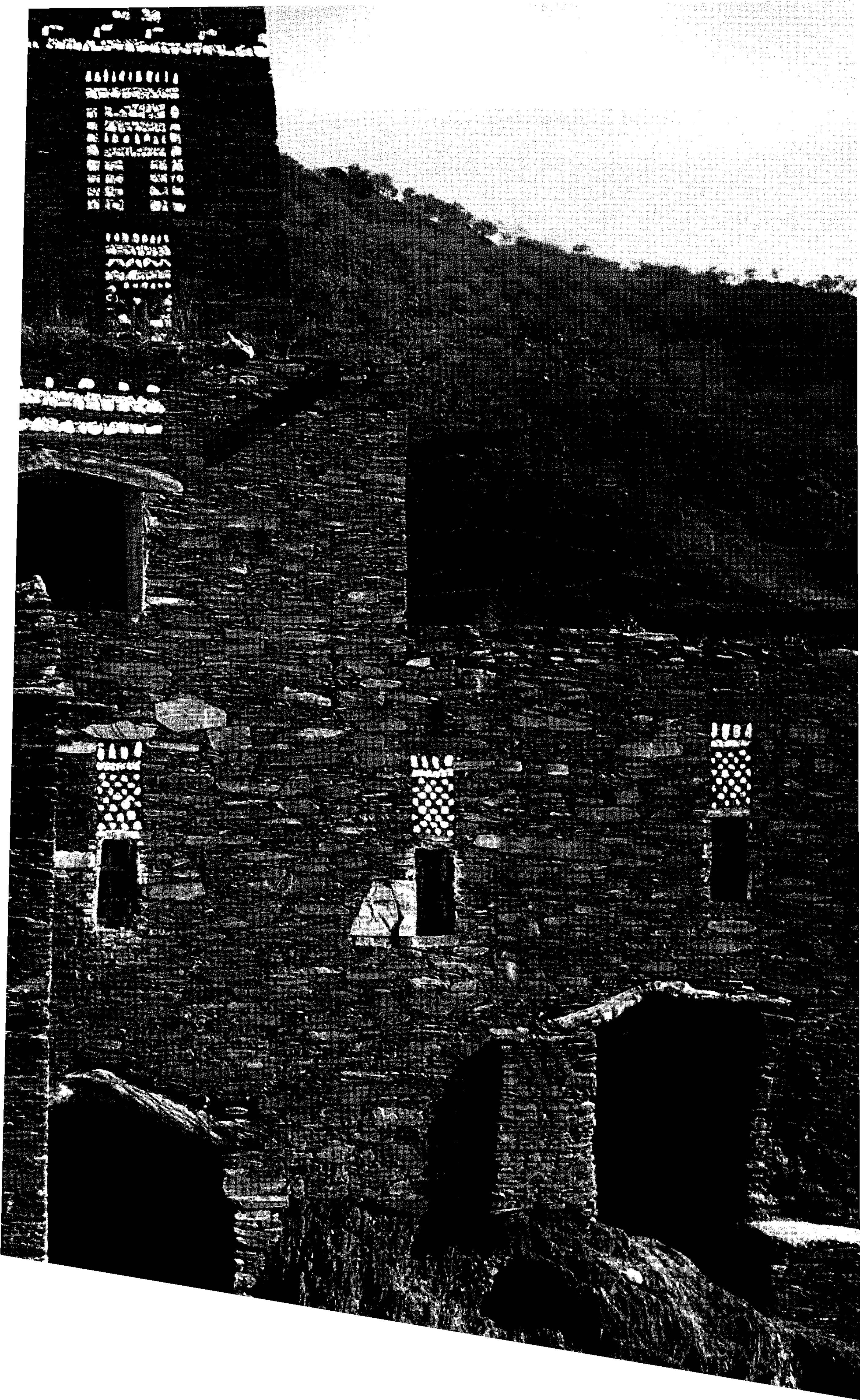
إلى هذه الصور الساذجة تضاف عناصر هندسية مرسومة بالفرشاة. إنه نموذج يطل من مركز القبة ويمثل الشمس. ويبدو أنه يبث نقوشاً تبدأ من مركز واحد لتنتشر في أشكال دائرية من المسنّنات والمثلثات والمربعات والمعينات. وبفضل تسلسلها يمكن أن يكون الإيقاع متتابعاً بتكرار النموذج الواحد بالألوان نفسها، أو متغيراً بتناوب النماذج نفسها بألوان متضادة. هذان المبدآن يتكرران بلا هوادة على نماذج مكررة بلا ملل تبين مدى فقر التركيبة المستخدمة مقارنة بالزخارف الهندسية الغنية في المناطق الأكثر شرقية.

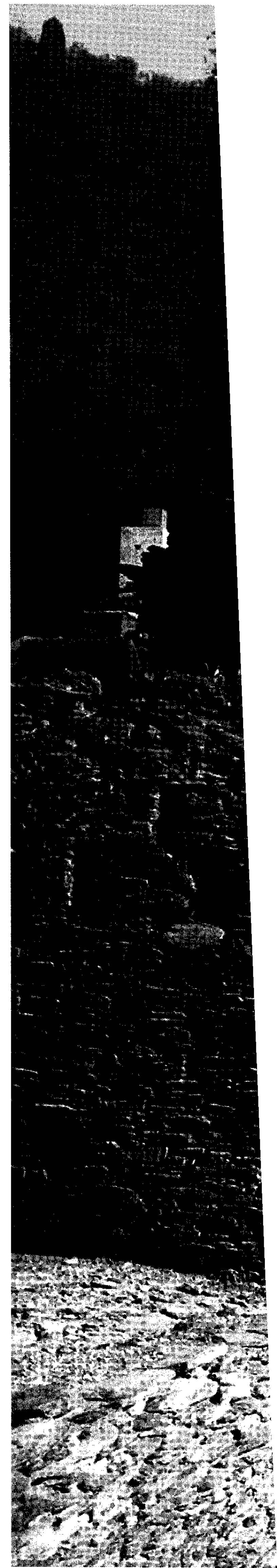
في الجزء المتوسط، يكون الوجه الداخلي من الجدار متغضناً وتثبت عليه رفوف خشبية (مرفع) مغروزة في الطلاء ومعلمة بوحدات لونية قوية. على هذه الرفوف المطلية بالقطران توضع الأواني الصينية المزخرفة بأشكال الزهور والسلال والحبوب، ودلال القهوة وطاسات الماء واللبن، وكلها أغراض للاستعمال المنزلي أصبحت زخارف تم الحصول عليها يوم الزفاف أو انتقلت من الأم إلى البنت. إن هذا العمل الجمالي المنظم يفترض أن يعبّر عن ثروة صاحبه، وقد وصف هوغارت Hoggart بكثير من الدقة كيف تعد الطبقة الاجتماعية المحرومة مراكمة الأشياء والحرص المفرط عليها ولملء كل المجالات الشاغرة كمرادفات للجمال(٦٦)، وذلك بصرف النظر عن أن كمية الأغراض المملوكة تفوق قيمتها النوعية. ومن بين هذه الأدوات المنزلية كلها، تشكل المرايا والصحون المعدنية وغيرها من الأغراض العاكسة للضوء أفخاخاً تجذب العين الشريرة لترد لمرسلها الشر الذي انطلق منها!

ويبدو جليًا أن تعليق الأغراض على الجدران يستجيب لضرورات عدة: وضعها في مأمن من الحيوانات (السلال والمذاري)، والتذكير بالزواج الذي كان سبباً في شرائها (الصحون والدلال والأباريق)، وطرد الأرواح الشريرة (المرايا والصواني العاكسة)، وتزيين الجدران. هكذا ينسجم تنضيد الأشياء الصناعية، أو رسم النماذج الزخرفية مع منطق التكرار نفسه. في بعض الأكواخ نجد حمالات خشبية تتناوب مع نسخها المطابقة المرسومة بشكل خداع. تبدو زخارف السلال والمذاري المتعددة الألوان متناسقة مع رسوم الوحدات الزخرفية التي تزين سقف العشة، كما عرضها ماريشو Maréchaux بحذاقة فائقة في ألبومه(٦٧). قد لا تكون النماذج التي تميز زخارف الخوبة Khawba، والتي يعدها السكان المحليون كصور لراية أو علم، سوى نسخ عن مراوح لها هي أيضًا شكل علم نجدها في أنحاء تهامة كلها. يجب أن نرى في هذه الأمثلة مؤشرًا على عمق مخيلة واحدة هي بمثابة الرحم لكل هذه الأشكال والأشياء، فكل ما نراه هنا يجعلنا نفترض بأن تنضيد الأشياء قد سبق الرسم على الجدران: علقت النساء الأشياء في البداية واستبدلتها لاحقاً بصورها المرسومة التي يخلد ترتيبها ذكراها. لقد افتتح لعبة وضع الصور الخداعة في موضع الأشياء شخص موهوب من السكان الأصليين، وجعله توافر الصبغات المصنعة المستخدمة للسفن قادرًا على ما أراد؛ وعندئذ توسع السجل الزخرفي ليشمل مجمل أغراض الحياة اليومية للسكان الأصليين الواقعي والمتخيل منها. لا يسمح المبدآن الزخرفيان باختزال أحدهما في الآخر وإن كانا كثيراً ما يتكاملان؛ وذلك لأن هيمنة أحدهما تقلص المجال المتروك للآخر فيما هما يستطيعان أن يتعايشا في توازن عادل. وأبعد من التصوير الملون لأغراض عرفت تماماً في ما يخص الأثاث، ومع تحفظات الحذر كلها التي تفرضها المقارنة، يبدو أن فرضية هذه السيرورة تجد ما يدعمها في تجربة مماثلة لاحظها ونزل Wenzel(٦٨) في بيوت «النوبة»، ويمكن الربط بين الحالتين بموجب التجاور الجغرافي.

وفق المبدأ نفسه، من المحتمل أن يكون رصف الصحون قد تلا رصف الصدف الذي ذكره «تاميزييه» Tamisier عام ١٨٤٠م عندما وصف أبو عريش بقوله: «قصر الشريف علي لا يعدو كونه كوخاً من هذه الأكواخ، إنما هو كوخ أكبر حجماً وأكثر أناقة. وداخل الغرف مغطى بصدف عرق اللؤلؤ الذي تلهي ألوانه المبرقشة والمتغيرة نظرات النساء المحكومات بعزلة الحريم»(٦٩). ويشير «ونزل» Wenzel كذلك إلى استعمال الصدف على غرار المرايا والصحون المعدنية والأغراض العاكسة الأخرى التي سبق ذكرها، والمقصود منها طرد العين الشريرة بالتعزيم(٧٠)، كما يذكّر بأن الصدف قد سبق الصحون الصينية الأصل التي استوردها الأوروبيون حوالي عام ١٨٩٦م بعدما احتل هؤلاء المنطقة(٧١).

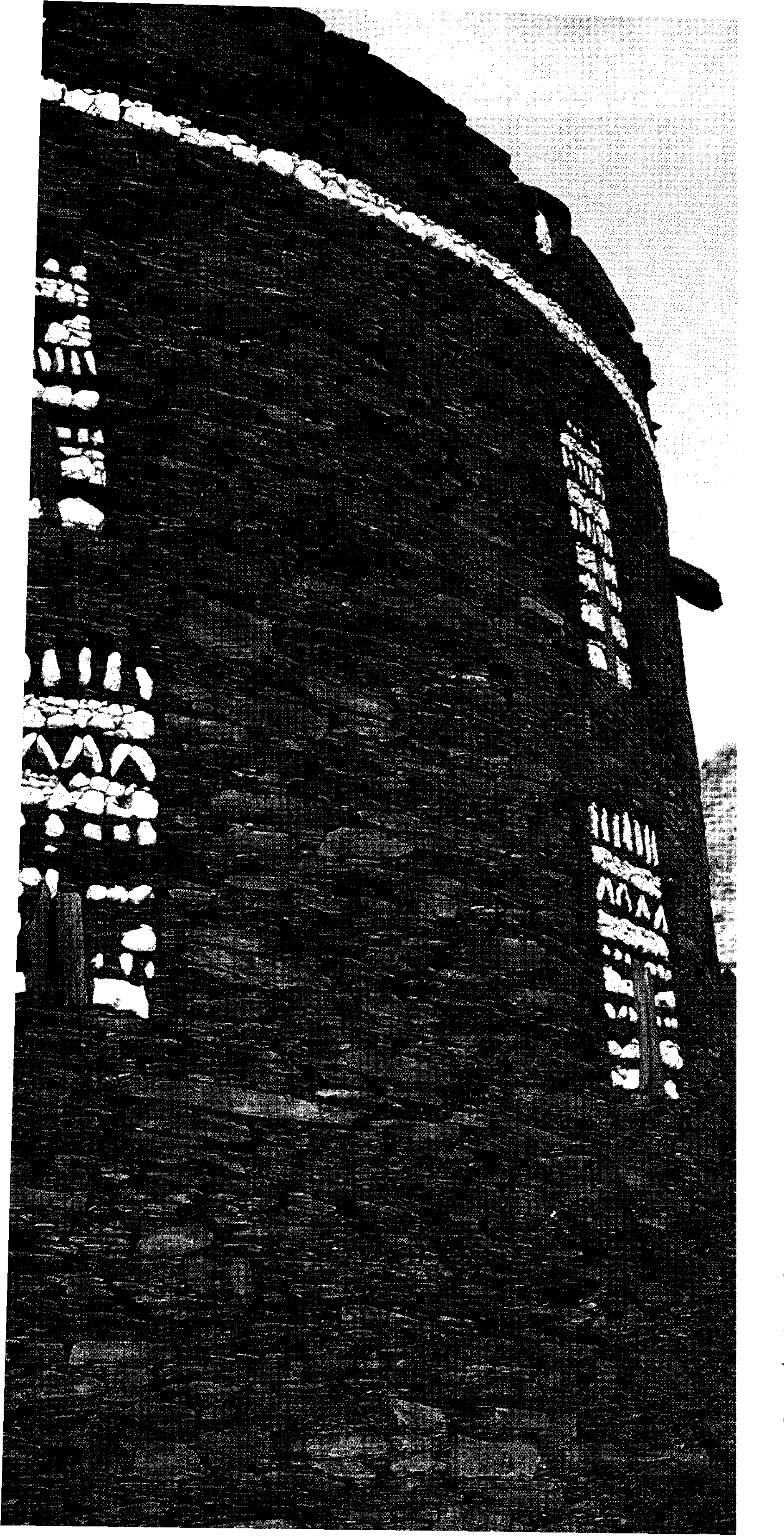




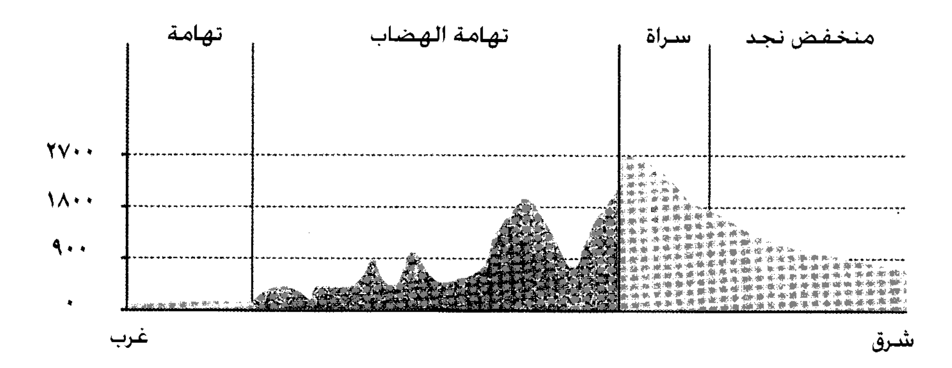


يعكس غنى زخرفة المرو مكانة المالك:
هذا البيت المحصن من الحجر الجاف كان يخص أحد رؤساء القبائل.
الحصن نصف الدائري الذي يشرف على المستويين الأولين مزود بفتحات رمي مزخرفة بمنتهى الدقة. ويعلوها نتوء بنماذج نقش مشبك كأنه عقد من اللؤلؤ.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع)

تهامة الهضاب



هذا الحصـن نصف الـدائري نـادر جـداً. فتحت فيه كوات رمي مزينـة بشظايا مرو، وهو جزء من مزرعة محصنـة من الحجـر الجـاف. (ص١١٠-١١١).
(تهامة الهضاب، رجال ألمع)



خلفية اللوحة

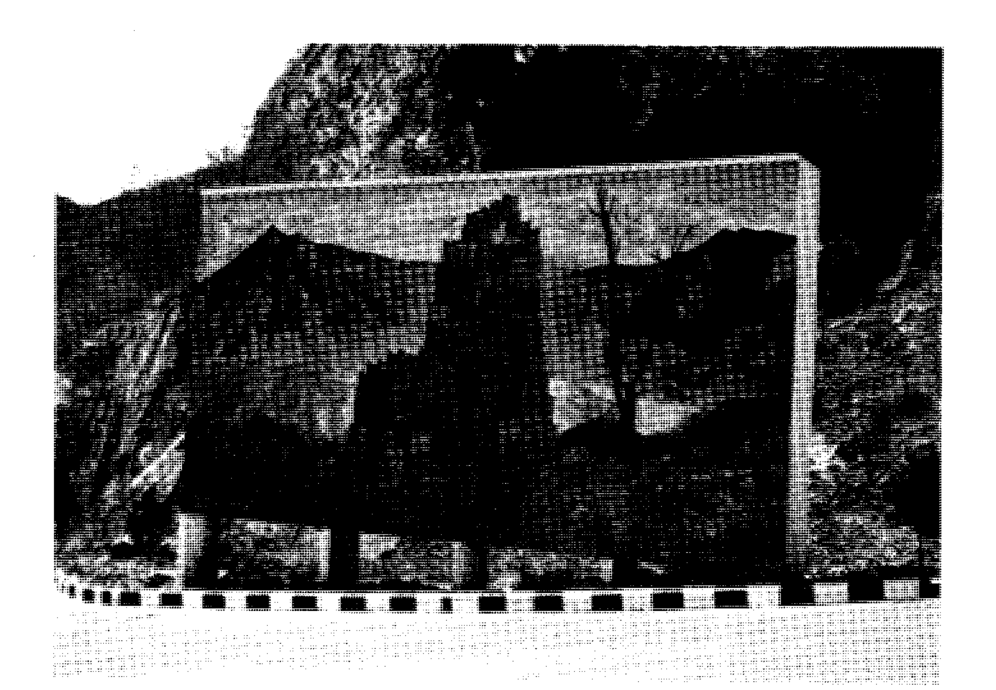
بعض الملامح الثقافية لجماعات تهامة الهضاب تبدي قدرة كبيرة على مقاومة التأثيرات الخارجية المنشأ، أو تلك التأثيرات العامة لنموذج ثقافي تبلور حديثًا، ويتصل بالجماعات المهيمنة الآتية من نجد. فبالفعل، هذه المنطقة المفصلية بين تهامة والسراة تبدو وكأنها ملجأ الخصوصيات بالرغم من أن إفلاتها التدريجي من عزلتها يهدد بزوالها في المدى المتوسط. وقد اختصر «فرسنل» Fresnel المسألة بالقول: «يبدو أن الله قد شاء أن يكون في العالم خلوة لأي إنسان يفضل الاستقلالية على كل حسنات الحضارة» (٧٢).

في شرق سهل تهامة تنتشر هضاب مكسوة أحياناً بدفقات بركانية، وفيها يعيش رعاة الماعز، ويمارسون بداوة عمودية محدودة المدى. فمن مايو إلى سبتمبر تكون الحرارة قد بلغت ذروتها، لذا يصعدون إلى المرتفعات، ويستقرون على منحدر السروات أو في الجبال المعزولة، ومن نوفمبر إلى إبريل حين تعود الحرارة إلى الاعتدال، ينزلون إلى السهل.

بالتوغل شرقاً وبالتقدم من الشمال إلى الجنوب، نصادف جبالاً معزولة يقارب ارتفاعها حوالي ٢٠٠٠ متر. هذه الكتل لم يجرفها الانهيار الذي ولد أخدود البحر الأحمر والصدع المقابل للحرف الغربي لسلسلة سروات، وتستقبل ما بين ٤٠٠ و٦٠٠ مم٣ من مياه المطر سنوياً؛ مما يفسّر كونها مأهولة بسكان مقيمين ماهرين يمارسون الزراعة في المدرجات. ينمو القمح ما فوق ١٦٠٠ مترًا، والبن بين ١٣٠٠ و١٧٠٠ مترًا وأفضل نوع يأتي من جبل شدا Shadh'a في منطقة الباحة، أي عند الحد الفاصل بين عسير والحجاز حيث تتوقف زراعة البن في شماله. تجدر الإشارة أيضاً إلى المزروعات في السهول الغنية بالطمي الذي تجلبه مياه الوديان، وبالإمكان رؤية بعض النباتات الاستوائية كشجر الموز، والأناناس، وشجر الليمون الأخضر عند أطراف الوديان بانتظام.



تدمر أمطار السيول في كل مرة بيوتاً جديدة، أو تزيد في خراب تلك المتضررة سلفاً. إنها ضحية نباتات تستعيد حقوقها. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



إن قرية «رجال» التي تمثّلها هذه اللوحة، تشبه إلى حدٍّ كبير «برج بابل» كما رسمه الفنان فالكنبرغ.

رجال ألمع

بيوت منخفضة وبيوت عالية من الحجر

في ما يختص بالهندسة المعمارية، كثيراً ما نجد صلة بين الاهتمامات الوظيفية والاهتمامات الرمزية. إن العلاقة بين الهندسة المعمارية في تهامة الهضاب وتلك السائدة في الجبال المعزولة من المنطقة عينها هي العلاقة نفسها القائمة بين تهامة والسراة. وبالاستناد إلى هذه الملاحظة، لابد أن نعزو هذه العلاقة التراتبية بين جماعتين تعيشان في بيوت متباينة جداً إلى مبدأ استعمال الأرض. فهنا البيوت المؤلفة من غرفتين متلاصقتين، وحتى الأحادية الغرفة التي لا تعدو كونها مجرد أكواخ من الحجر مغطاة بقش السقوف والتي يظهر فيها المنطق الاجتماعي للمكان في أفقر مظاهره، وهناك البيوت الضخمة التي عادة ما تجمع وحدات عائلية عدة من الأقرباء. لإبراز ذلك، اخترنا «رجال ألمع» التي تنتمي إلى منطقة عسير القبلية.

انطلاقاً من مبدأ أن صحية المناخ تزداد مع الارتفاع، وفي الوقت نفسه أن الأمطار الغزيرة على القمم المعزولة تلائم الزراعة بعدما تكون منحدرات الجبال قد خضعت لإعداد مضن مكثف، فإن المدرجات الزراعية المدعمة بالجدران لمنع انجرافات التربة وتسهيل عملية الري تعود إلى الجماعات الأقوى التي فرضت نفسها على هذه الجبال، دافعة الضعفاء إلى السهل المستنقعي القليل الأمطار.

وبالرغم من أن نمو المنزل العالي ليس القاعدة، فإنه موجود بكثافة أكبر في الجبال المعزولة منه في السهل؛ وذلك لأن الرغبة في عدم التعدي على الأراضي الزراعية المنتزعة بصعوبة من الجبل تجد ترجمتها في رفع البيوت عموديًا بحيث تجتمع العائلة الممتدة في بيوت متقاربة، وتتقاسم العائلات النووية الطوابق في البيت الواحد.

تكمن الوحدة المعمارية في طريقة ترتيب الحجارة والتوزيع المنتظم للنوافذ ووحدات المرو الزخرفية التي تعلو الفتحات. وإذا كانت هذه النماذج منتشرة في كامل عسير القبلي، فإن النماذج الأكثر تكراراً في تهامة الهضاب هي تلك التي تظهر على شكل مربعات متفرقة ، كما لو أنها تمثل سماوات مرصعة بالنجوم في قبة من الحجر. النماذج الأكثر تعقيداً تلعب على التضاد الأقصى بين أسود وأبيض باللجوء إلى تناوب شظايا المرو مع الأحجار الداكنة في البناء.



تتوزّع نوافذ كبيرة على الواجهات بحس عميق بالتناظر والانتظام. تعلوها مجموعات من المرو وفوقها خط تعلوه سلسلة نقاط.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

حالة «رجال» الخاصة

إن شق الطريق الذي يتلوى كالأفعى ليؤمن الاتصال بين «السراة» و«رجال ألمع»، وتركيب تلفريك حديث، قد وضعا حداً لعزلة «رجال» التي أصبحت مقصداً مميزاً للسياح. وسكانها الذين ينتمون لجماعة بني ظالم يتمنون لو أن قريتهم ظلت كما كانت عليه في ما مضى في تلك الحقبة التي لطالما يكثر الحديث عنها والتي عرفها الأقدمون. إنه حلم مستحيل؛ فالأمطار تهدم في كل مرة بيوتاً جديدة، وتزيد من مظهر الخرائب في البيوت المهدمة التي أصبحت فريسة للنباتات التي تستعيد حقوقها في الحصون المعلقة بين الأرض والسماء فوق تلال متصدعة وتنفتح أبراج الدفاع كالثمار الناضجة المهملة. إن ذاكرة السكان الأصليين قصيرة. ألم يصفقوا لكل جديد؟ وحده شعور جمالي فطري عميق كان يمكن أن يحملهم على الدفاع عن إرثهم المعماري الذي يعد فريداً من نوعه بالأمس واليوم!

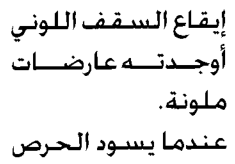
في الواقع، إن جودة وارتفاع أبنية «رجال»، عاصمة اتحاد «رجال ألمع»، تعبّر على الفور عن الأهمية الاستثنائية التي كانت تتمتع بها. الهندسة المعمارية التي تحتل حيزاً مركزيًا في نظام القيم، هي دليل تراث متصل بشكل مذهل منذ أزمنة ما قبل الإسلام (الجاهلية). فالمنزل الكبير الأبعاد هو وسيلة مميزة لتأكيد المركز الاجتماعي، خاصة إذا كانت القرية تقع على حافة منخفض يحد من تمددها، كما في القرية التي تقع في قلب واد خصب محاط بمدرجات كان يزرع فيها البن. كانت «رجال» تصدّر الزبدة المطبوخة (السمن) والجلود والصمغ، وتبيع أسلحة وذخائر في المنطقة كلها. كان مركز التجارة هذا، يتحكم بطريق المرور ما بين مرفأ القنفذة والسراة، ويشكل نقطة عبور للبضائع المستوردة. هذا الازدهار يفسر ضخامة البيوت التي كانت تجمع المستودعات والعائلات الواسعة التي كان نموها يستدعي إضافة طوابق قد تصل إلى خمسة. من هنا أهمية الركائز الأفقية عند تنضيد الحجارة الجافة بما أن الثقل المحمول والمطابق لوزن العمارة رأسي (عمودي) هنا.

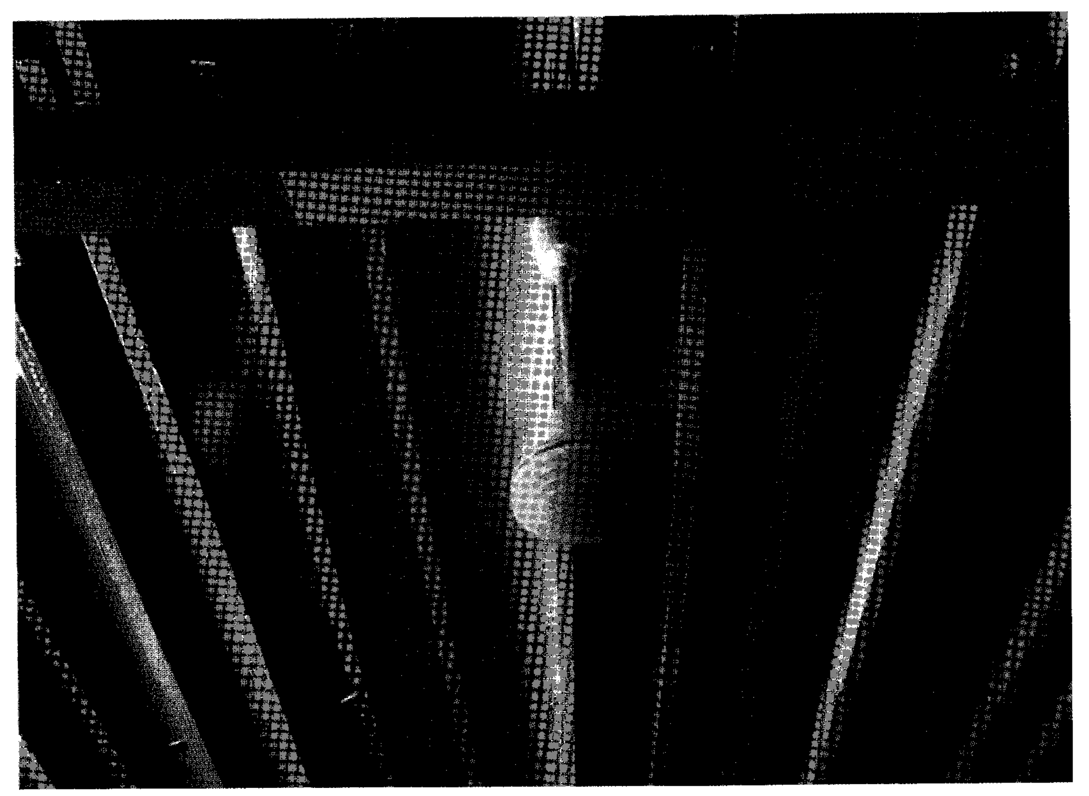
يعود توزع البيوت إلى خصائص الموقع الذاتية، فهي تتوزع على منحدرات واد ضيق لتفادي الفيضانات، وتحرير طريق المواصلات الذي يكوّنه هذا الوادي، ولذا فهي تتجاوز وتتكدس وفق اتجاهات تتباين قليلاً، وتعطي إيقاعًا للحجم الإجمالي للقرية. أما النوافذ الكبيرة فتتوزع على الواجهات مبرزة حساً عميقاً بالتماثل والتناسق، وهي متصلة في ما بينها بفضل الأشكال البيضاء لمربعات المرو المتناسقة التي تطل فوقها على مسافات متساوية.

فنانون استثنائيون: أما بشأن الأعمال التصويرية، فإن نساء «رجال» اشتهرن بجودة إنجازاتهن. فاطمة الأولى، توفيت بعد أن علّمت فن الرسم لزوجة شقيقها، فاطمة بنت علي أبو قحاص (فاطمة الثانية) البالغة من العمر الآن ثمانين عاماً (توفيت قبل فترة). صهر الأخيرة محمد طرشي محمد الصغير، هو الحرفي الوحيد الذي ما يزال قادراً على إنجاز زخارف بالمرو. حفيدة فاطمة الثالثة، فاطمة علي محمد أبو قحاص (فاطمة الثانية) مدرّسة لغة إنجليزية، كانت بمثابة مترجمة لي لدى جدتها، وقد قررت أن تتعلم الرسم بإلحاح مني.

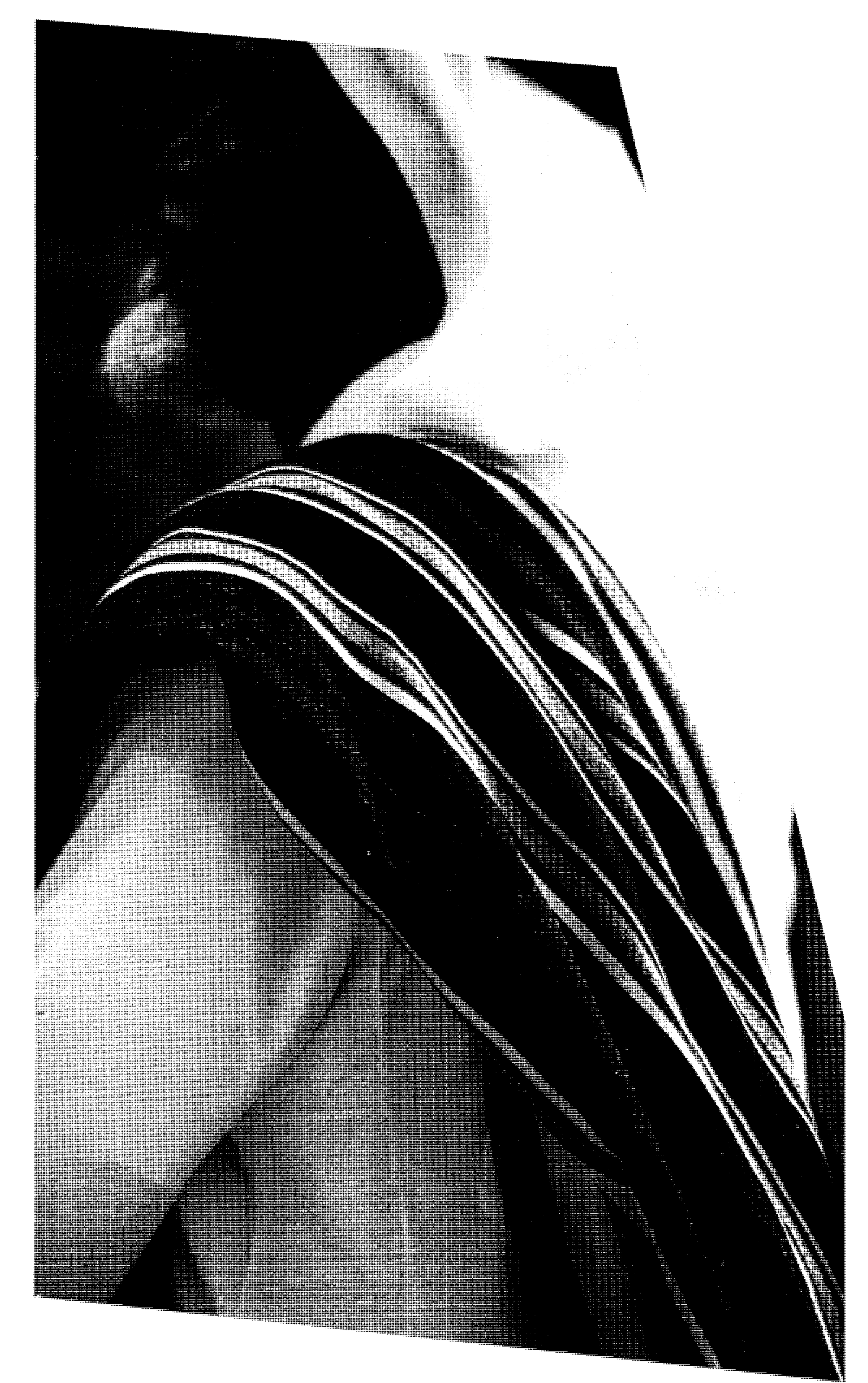
دليلي وصديقي محمد حسن غريب الألمع في الثوب التقليدي: الدثار.

تعكس الملابس هنا السمات والروح نفسها التي تزيّن الجدران.





إيقاع السقف اللوني أوجدته عارضات ملونة.
عندما يسود الحرص على الاستمرارية، فالمبدأ نفسه ينطبق في البيوت الحديثة: أعمدة الدعم الحديدية، تحل محل الرافدات الخشبية، ومحل الجذوع التي لم تقصب جيداً تحل عارضات مصقولة بعناية حيث تكمن الزخرفة في تنسيق الألوان.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



تجانس بين بعض التأليفات اللونية الجدارية وأقمشة ملونة الخطوط.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



ركام.. ونضارة:
فتحت سقف يهدد بالانهيار، ما تزال هذه الركيزة وتأليفها الزخرفي، مثال التناغم والتوازن، محفوظين بأعجوبة. وما إن تحرر الركيزة من غلاف الغبار حتى نكتشف أن الخضاب لم يصمد سوى جزئياً أمام التآكل بفعل الزمن. وقد ظهرت على التأليف شقوق وكأنها تمزق في قطعة من القماش.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



الركيزة (البترة) الرمزية لـ «رجال»

إن أوجه الفن الزخرفي الأكثر تعبيرية هي تلك التي نجدها في المجلس. فهمّ توسيع المجال الداخلي يبدو مرتبطاً باستعمال «القعدات» التي تملأ وتهيكل المجلس على امتداد الجدران. وهذا ما ينتج عنه موضعة الركيزة أو «الدعامة» بشكل خاص جداً، لتتخذ شكل كتلة بقاعدة مستطيلة من قطع الحجر، المستندة إلى أحد الجدران، والهدف منها زيادة قوة الدعامة الأساسية. ليست هذه الركيزة دعامة بالمعنى المحدد للكلمة، لأنها غير منفصلة عن الجدار، وإن بدت في شكل عمودي؛ لذا تسمى محليًا باسم «بتره». هذه الكلمة قابلة للاختزال بالجذر «بتر» الذي يعني لغويًا «قَطَع»، وبالفعل، فإن مظهرها هو مظهر جزء من جدار تم قطعه.

اعتبارات معمارية

في وظيفتها المعمارية، تدعم الركيزة العارضة الأساسية (مَعْدل) التي تشكل العنصر المحوري لسقف المنزل، ولذا يتعين إدراك طابع التلازم المسبق بين الوحدتين العمودية والأفقية .

إن أبعاد «البترة» وليس مادتها الخام هي التي تحولها إلى عنصر فخامة في البيت. وبوصفها الجزء الأغلى ثمنًا في البيت، فإنها تصبح مؤشرًا اقتصاديًا واجتماعيًا بالغ الأهمية، حيث إن طولها هو الذي يحدد طول غرفة الجلوس، وكل غرفة جلوس كبيرة تعني بترة كبيرة، وهي شهادة على درجة متميزة من الثراء. وإلى ذلك يضاف ارتفاع

المبنى بكل طوابقه إذ كل واحد منها يتطلب بدوره وجود بترة أساسية كهذه.

هكذا إذن يخضع وجود البترة منذ البداية لدور وظيفي، يتمثل بتحمل الرافدة الأساسية وبتطويلها اصطناعياً بهدف إعطاء غرفة الجلوس عمقاً أكبر. وهي من الأهمية بمكان بحيث توجه تصميم المجلس ذاته في جزئه الأكبر. وما من شك بأنها العنصر الرئيسي في غرفة استقبال الضيوف هذه.

ومع هذا كله فإن المجال المفترض كسبه بفضل هذه البترة ليس كبيرًا، وعلاوة على ذلك تقيم البترة حاجزًا بين القعدات الموضوعة على جانبيها، مما يحد من عملية التواصل بين الجالسين. أما إذا كان المجال الشاغر كافياً، يمكن أن توضع بين البترة والحائط بعض المؤن.

اعتبارات زخرفية

تأخذ البترة وزخرفتها شكل سجادة آسرة كبيرة غامضة تتوازن زخارفها بما يمتع العين. مقاربتها من وجهتها المزخرفة هذه تعني إبراز العلاقة بين الزخرفة ودعامتها. فإذا سلمنا، متجاوزين الاستعارة، بمنطق التعاضد بين البيت والملابس، فإننا نلاحظ علاقات قربى بنيوية، تؤكد لنا أن قانون «فلوجل» Flügel الذي ينص على أن عنصر الزخرفة ابتكر لإخفاء الدور النفعي لغرفة الملابس[٧٣] ينطبق على البترة هنا.

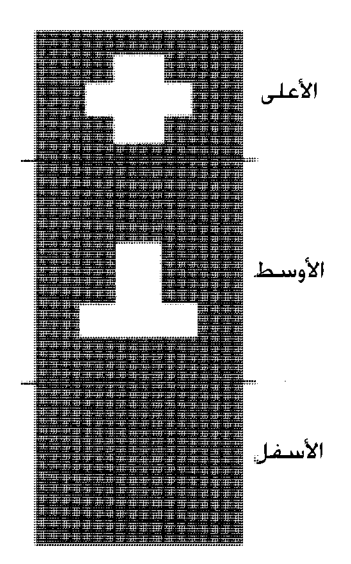
إن واجهات الركائز التي تم العثور عليها في «الجرف» وفي «رجال» تدعو إلى المقابلة والمقارنة، وهنا يبرز السؤال: أهو التطور أم التنوع؟ تبدو واجهات «رجال» وكأنها تمثل التخلي عن مبدأ بسيط كان سائداً في «الجرف» وهو مبدأ واجهة تختفي تحت كثافة الزخارف المكررة بعناد دون فسحة تنفس في ما بينها. نود أن نرى في واجهة رجال نتيجة بحث أعطى نموذجًا في غاية التوازن وهو من ابتكار محلي صرف. ما يبديه الرسامون في تنسيق المجال الزخرفي، وفي علاقة هذا المجال مع الخلفية، أي مع المساحات الخالية، من ذوق رفيع وتناسق دقيق هو في منتهى الروعة.

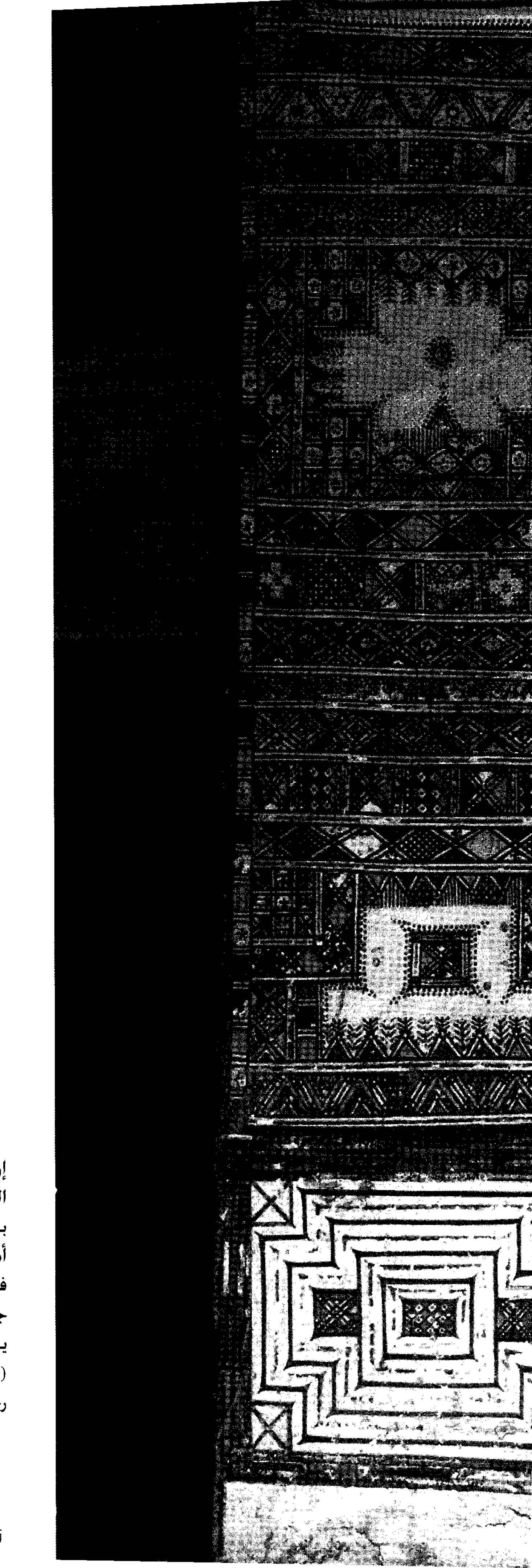
وباستثناء تلك التي بقيت أجزاؤها العليا عذراء أو بالتأكيد مخططة وكأنها نواة لعمل لم يكتمل، فإن الكثير من الواجهات تتشابه إلى حد يسمح بأن نرى فيها تعابير عن نموذج مقنّن. هذا الوفاء للروح يجعلنا نستشعر الطابع الرمزي وحتى السحري المنسوب للركيزة أو «البترة». لقد لفتت نظري أخصائية في فن النقش (القط) وهي تقول: «إننا نشعر جيدًا بأن ذلك يتجاوز العمل الجمالي الصرف»، ثم تضيف : «لا يمكن أن يكون التنسيق خاليًا من الدلالة». ومع ذلك يجدر بنا الامتناع عن إطلاق تفسيرات تخمينية. إن تفهّم الوظيفة الرمزية إن وجدت، يستوجب معرفة تعبّر عن الثقافة المحلية في لحظة ما من تاريخها. ولنوضح كذلك بأن ثمة احتمالات بأن يتنوع التقليد الجمالي بنسبة عدد ومهارة المتمرسات. وقد أسهم وجود رسامتين موهوبتين كانتا ما تزالان على قيد الحياة إلى تاريخ حديث، بتوحيد الإنتاج المحلي. ثم إن استقرار الشكل يميل إلى إهمال تقليد جمالي لم يعد أحد يرغب في ممارسته.

تحليل الواجهة

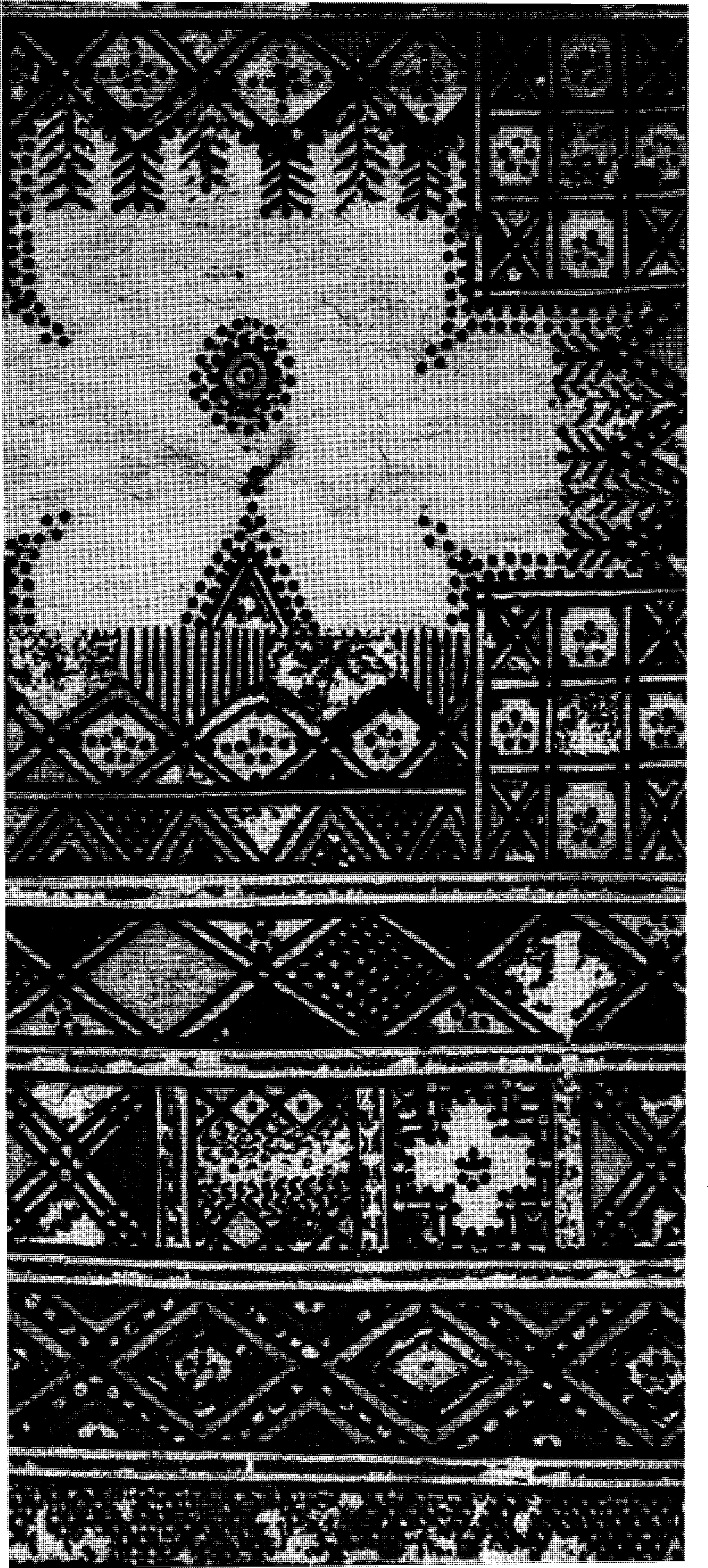
إن إدراكنا الحسي للواجهة ليس حاصل جمع عناصر منفصلة، بل إنه مجموع منظم من الأشكال الكلية. وبتعبير بنجامان غاستينو Benjamin Gastineau: «إنها الرؤية التركيبية للنظرة الخاطفة»، وبعد هذه الرؤية الإجمالية تأتي رؤية الأجزاء. وتتحدد الأشكال الزخرفية بتأطيرها، وهي عملية تدرجها في مساحة أكثر استطالة وارتفاعاً وأقل اتساعاً، وذلك لاعتبارات تفرضها أبعاد البترة. في «رجال» تهدف الرسوم الزخرفية إلى المفصلة الشاملة لكل هذه العناصر وفق أبعاد مضبوطة. ثلاثة حقول متباينة بوضوح وبالحجم نفسه، هي التي تهيكل الزخرفة (إلى اليمين).

وبالرغم من كونها نتاج خبرة مباشرة، فإن نسب مختلف الحقول بالنسبة للمجموع تشكل عاملاً جوهريًا لتحقيق تماسك الزخارف وانسجامها. فنظر الزائر يتركز مباشرة على الصورتين المركزيتين اللتين نما حولهما الشكل العام. لكن عملية الإنجاز تبدو معكوسة من الخارج إلى الداخل. إذ ما إن يبدأ الرسام عمله حتى تخضع الخلفية لتقدم الشكل بحركة متجهة نحو المركز. عندئذ تأخذ الفراغات بدورها شكلاً؛ لأن الوحدات التي تؤطرها لا تبدو موجودة لهذا الغرض فحسب، بقدر ما هي موجودة لإعطائها معالم وأطرًا هي التي تحدد هويتها.





إن موقع هذه الركيزة القديمة الملونة بالخضاب مباشرة أمام الباب، يفرض فوراً حضورها القوي جداً على كل من يدخل قاعة الجلوس. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

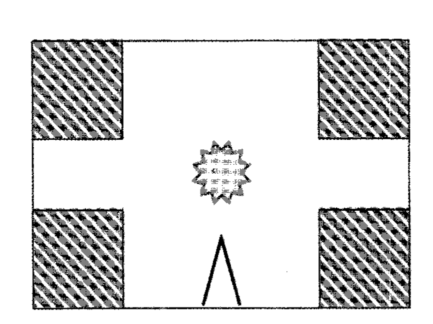


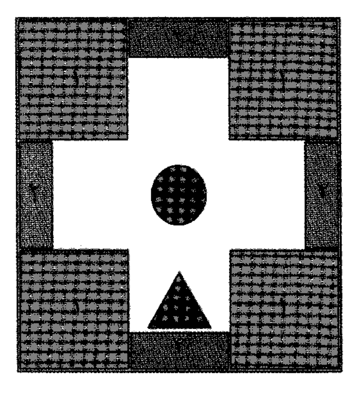
الحقل العلوي لواجهة قديمة لونت بالخضاب: نميز بوضوح تام بنيتها الرباعية والنموذج المركزي.
يمكن ملاحظة غياب اللون الأخضر.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

يتخذ الحقل الأعلى شكل (+) مكوّن من المجال الشاغر الذي تركته أربع زوايا قائمة موزعة على مسطح مستطيل تكون قمته موجهة نحو فضاء السقف (أنظر الرسم البياني الأول أدناه).

أما ما يسميه الرسامون بمساحة الاحتياط، فهو مشغول وفق التسلسل الزمني الموضح أدناه. وتجدر الإشارة إلى أن المناطق الزرقاء غير موجودة على بعض الواجهات القديمة (أنظر الرسم البياني الثاني أدناه).

تبدو النماذج الدائرية والمسننة التي تحيط بعلاّقات الخشب وكأنها تائهة على جدار أبيض بعيداً عن التأليف العام.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)





نظام الإتمام

زخرفة العمود تمتدّ إلى الجدران.

الرسم في الزاوية شديد التأنق وهو بمثابة توقيع للفنان.

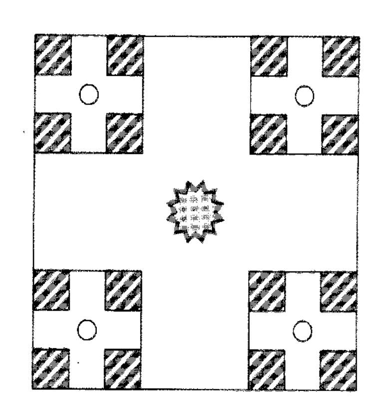
(تهامة الهضاب. رجال ألمع. رجال. شريفة)

كذلك فإن تطبيق المبدأ الذي سمح بظهور خلفية على شكل (+) عند الزوايا الأربع، يعطي في هيئته المقولبة، بنية ثابتة من النوع المجتزأ، كما يظهر بوضوح تام على بترة شريفة (إلى اليسار).

في الواقع، إن هذا المجموع مهيكل بواسطة أربعة أشكالٍ متقاطعة متماثلة، مما يجعلها تؤمن معاً اختزالاً لصورة أساسية على شكل (+). وإذا كان بالإمكان تكرار هذه العملية إلى ما لا نهاية على الصعيد الرياضي، فإنها تنجز هنا لمرة واحدة لأسباب بديهية تتعلق بالرؤية.

في وسط الصورة، تظهر وحدة زخرفية تشبه ثمرة الكرز على الكعكة؛ ولأنه النموذج الوحيد الذي يمنحه الديكور شكلاً دائرياً، فإنه يلفت الانتباه لمجرد مظهره الدائري. على واجهة قديمة، يتكون هذا النموذج الساطع من دائرةٍ كالعين المشعة نحو الخارج بإثني عشر خطاً تعلوها نقاط تغرينا برؤيتها في شكل نجمة. وقد يظهر هذا الشكل أحياناً فوق زخرفة على شكل قمر يتولد غموضه من تآخي الشكلين[٧٤]. على الواجهات التي رسمتها فاطمة الثانية، تتحول مقاطع الشكل الساطع إلى شاريات، وتؤكد الرسامة أن الأمر يتعلق هنا بصور المحراب إذ يتشكل حول دائرة.

وحين يفصل الاسم عن النموذج المسمى، فإنه يؤمن وظيفة التحديد؛ ولكنه تأويل لا يلزم الرسامة، وهذا أمر مريح لي ولها. من جهة أخرى، قد يغرينا القول بأن تكاثر أشكال مختلفة لهذا النموذج المركزي هو تحريف لنسخة أصلية. والعملية معروفة المسار: فابتداء من اللحظة التي يضيع فيها معنى نموذج ما، فإن تطوره يعتمد على الرسامين الذين يغيرونه تدريجياً، وفي درجة ما من تغيره يتخذ النموذج معنى واقعياً مختلفاً عن المعنى الأولي.





ينهش الخراب ببطء هذه الزخرفة الفخمة ومن ضمنها ركيزة رائعة مرسومة.
يبدو مرور الزمن وكأنه أخفي بجمود التأليف التام: بين أقدم الركائز المكتشفة وهذه الركيزة،
لا وجود لأي انقطاع ظاهر في درجة اللون بالرغم من الانتقال من الخضاب إلى الدهان الصناعي وباستثناء بعض التنويعات في التفاصيل فإنها كلها مهيكلة بالأسلوب نفسه.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، شريفة)



نسخة حديثة من واجهات الأبنية ذات الأعمدة كما فسّرها أحد الفنانين.

(تهامة الهضاب. رجال ألمع، رجال)

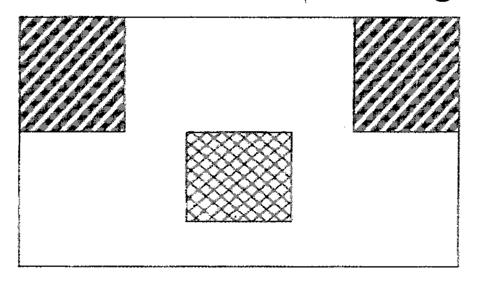
تذكّر الصورة الوسطى بقاعدة تمثال تم الحصول عليها عن طريق المجال المتروك بوضع زاويتين قائمتين عند الزاويتين العلويتين لمستطيل يتجه أعلاه نحو المركز الذي يشغله عادة مربع مظلل أو مزين بالحليات (إلى الأسفل).

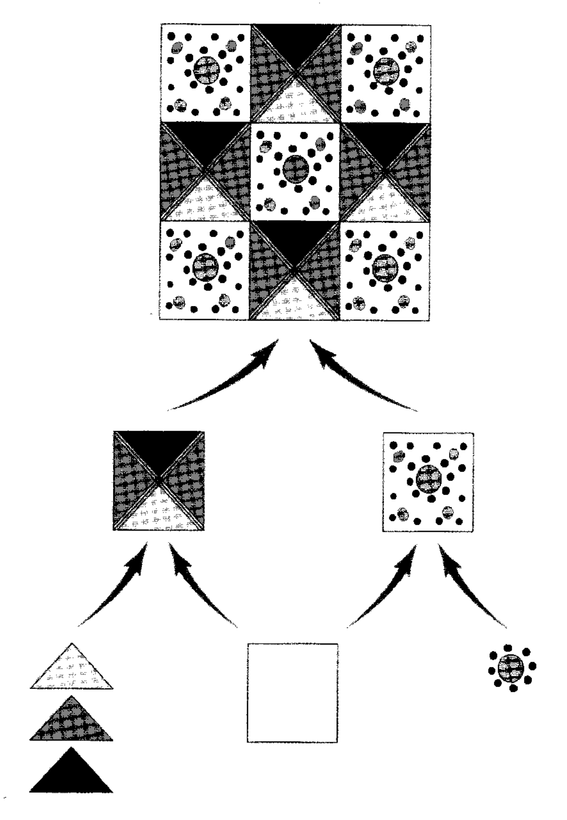
وينطبق المبدأ نفسه المتعلق بمساحة الاحتياط على هذا المجال حيث لا يظهر النموذج المركزي على بعض الواجهات القديمة.

يتميز المجال السفلي بالتعبئة التي تتم إما بتردد نموذج يتضاعف عن طريق الدمج المتتابع للوحدات، وإما ببنية سطحية على شكل معيّن مثلاً. وكثيرًا ما تمدد الزخرفة نحو الأسفل بخطوط عمودية. في العديد من الحالات يكون هذا المجال مقنّعاً بوجود قطعة أثاث من الخشب المرسوم وضعت عند قاعدة البترة وعادة ما تكون صندوقًا مزخرفًا يسمى «رباعه» (سحارة أو سحارية في مناطق أخرى).

تمتلك مقولة التناظر قوة تركيبية لا تضاهى. وهي تتموضع هنا بالنسبة لخط عمودي مفترض يمر عبر البؤرتين (القطعين الناقصين) المركزيتين المذكورتين آنفًا، حيث كل نصف من المجموع هو انعكاس تقريبي للآخر. نقول تقريبي؛ لأن الرسوم لا تكون أبدًا كاملة التماثل، لكن التماثلية في الشكل العام واللاتماثلية في التفاصيل تزيدان من غنى الزخرفة دون المساس بتوازن الشكل.

فهذا الشكل يبدو محكومًا بقوانين ثابتة بدرجات متفاوتة بينما تكون التلوينات افتراضية وفردية، بما أن الألوان تظل دائمًا عرضة لعلاقة استبدالية محتملة. الخط والرسم يغلبان دائماً على الألوان إلى درجة أن الانتقال من الخضاب إلى النقش لم يفسد استمرارية الأسلوب. جل ما فعله هو أنه قطع هذا الرابط الذي كان يصل اللون بالطبيعة. فضلاً عن ذلك عادة ما يربط جمال شكل قديم بغياب التلوين، ذلك لأن الصبغات لا يمكنها إلا أن تنسجم في ما بينها... هكذا يتم الاقتصاد في خيارات الرسام، وفي رغبته في إظهار علاقة معينة للألوان، وفي مدى إشباع الشكل العام.





توالد النماذج

يمكن النظر إلى عناصر الزخرفة على أنها مواد تعبأ في شكل مهيكل بصرامة. ويولد الجمال عندما يكون للأجزاء علاقات في ما بينها ومع المجموع إلى درجة رؤية المجموع على أنه شكل منظم ذو دلالة. إننا نشاهد حركة ذهاب وإياب مستمرة بين تشييد وانهدام نماذج قابلة لترتيبات بنيوية تنتج نماذج جديدة. إن إدراكنا الحسي لنموذج معقد ناجح ليس إدراك مجموع عناصر منفصلة، بل إدراك شكل إجمالي متوازن تشكلياً (الرسم أعلاه).

هناك محاور تناظر مائلة [٧٥] تدخل بطريقة أصيلة في مجمل النماذج، لتقرّبها من الأسلوب الشعاري. ويمكن إبراز المبدأ بربط لون معين بكل نموذج. وهكذا نعثر في الوقت نفسه على الضامة (المربعات المنسقة) في صيغتها الدنيا والتي يتمثل مبدؤها في الحصول على تعارضات قيمة جماليًا في ما بين الوحدات للخط الواحد أو للعمود الواحد.

زخرفة الحاجز

يقع الحاجز الذي يوضع خلف مكان المؤن إن وجد في امتداد البترة التي يعود إليها سبب وجود الحاجز. ويتم الوصول إليه إما عبر باب أو عبر نفق يحفر بسماكة العمود، وتظهر زخرفة هذا

الحاجز الأعمى كتويجة منفتحة في الجزء الأعلى من العمود ، وتتميز بخلل العلاقة بين المساحات المملوءة والشاغرة حيث تفوق الشواغر المساحات المزخرفة بكثير. ومع ذلك تتصل هذه الزخرفة مع زخرفة الحائط الملاصق بارتداد زاوية قائمة، مما يسهل على العين الانتقال من هذه الأخيرة إلى واجهة العمود أو «البترة».

عكس الرؤية

لا شك في أن المستلزمات المعمارية قد سبقت الحاجة لتزيين البتر، ومنها ما هو غير مزخرف. لكن النشاط التصويري يبدو كسلوك أساسي وجد منذ نشوء البشرية، فأجدادنا من مرحلة ما قبل التاريخ ما كانوا يتصرفون إلا ضمن هذا السلوك عندما كانوا يفيدون من أشكال الحيوانات ذات الظهور المحدودبة لتنفيذ رسومهم الصخرية. وكمثال على ذلك، هذا الحصان الذي يلتف حول عمود متخيل في مغارة لاسكو Lascaux. واليوم أيضاً تتطور زخارف عدة في البيوت وفق انحناءات التضاريس، وتعرجات سطح الأرض التي لا تمثل البترة سوى مظهر من مظاهرها المتقدمة.

لكن السؤال المطروح يتعلق بمعرفة ما إذا كان قد تم التفكير بالبترة كعنصر مولد للزخرفة؛ مما يعني تحويل وظيفتها المعمارية لغايات جمالية. وطرح هذا السؤال يعني وضع مبدأ جديد مضاد تماماً للمبدأ الذي كان يرشد المسيرة الأولى للنشاط المعماري الأصلي. هكذا نعود مرة أخرى إلى قانون لـ«فلوجل» Flugel حول تطور الملابس، وهو ينص على أن ما كان مفيداً يبقى لكنه يتحول إلى شكل جمالي[٧٦]. هناك مرحلتان تضعان هذا القانون موضعاً للاختبار: الأولى تتمثل في توفير الفكر ليركز على أبعاد غرفة الجلوس؛ حيث إن وجود بعض الأعمدة يبدو مجرد ذريعة بسيطة للنشاط الزخرفي، فعندما لا تستند إليها أية دعامة أساسية أو عندما تكون سماكتها ضئيلة جداً، تبدو لنا البترة دون أية وظيفة معمارية نفعية. هنا إذن تسيطر الوظيفة الزخرفية إلى درجة إخفاء أو إلغاء الوظيفة المعمارية العملية؛ لأن البترة غير السميكة ليست سوى علامة مباشرة للتباهي وإضفاء قيمة جمالية ما على المكان.

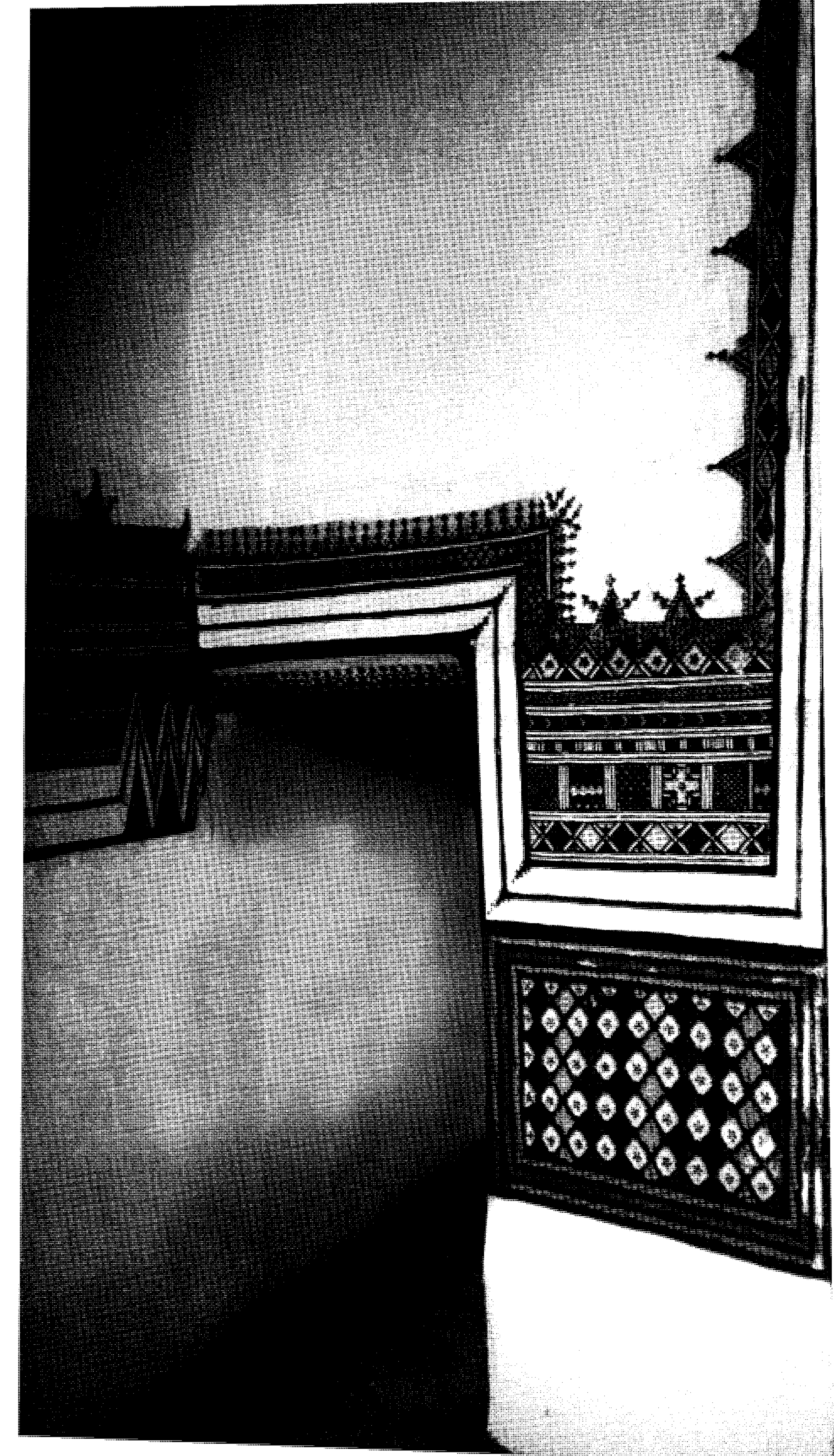
وتتجلى المرحلة الثانية في المحافظة على الفن الجداري في البيوت الحديثة والاختفاء المتزامن للبترة كعنصر معماري في المنزل، إذ لا يعقل اليوم بناء بترة كبيرة الحجم ومن ثم تزيينها بالرسوم، اللهم إلا للمحافظة على الموروث الشعبي. هناك مثل بارز على إعادة إنتاج هذا الفن راهناً وفق منطق المحاكاة للتراث، وهو هذا الشكل الزخرفي المستطيل عمودياً بارتفاع ثلاثة أمتار، وقد رسمته فاطمة الثانية. إنها صورة بترة مسطحة ألصقت على واجهة جدار. وكلمة بترة ما تزال تسمي هذا الشكل الذي أصبح مجرد عمل زخرفي يزين هذه الواجهة. في مرحلة لاحقة لن يعود للبترة أية صفة محددة، وستصبح مجرد إبداع فني لا يفي بأية مهمة محددة. أما وقد أضعفها الاستعمال المبتذل اليوم، فيجدر بنا أن نعيد لكلمة «بترة» العمق الدلالي الذي كان لها، فمن حيث جذرها الاشتقاقي، لا شك أن هذه الكلمة تحتفظ بكثافتها الدلالية في استعمالها السابق.

«البترة» كرمز وشعار

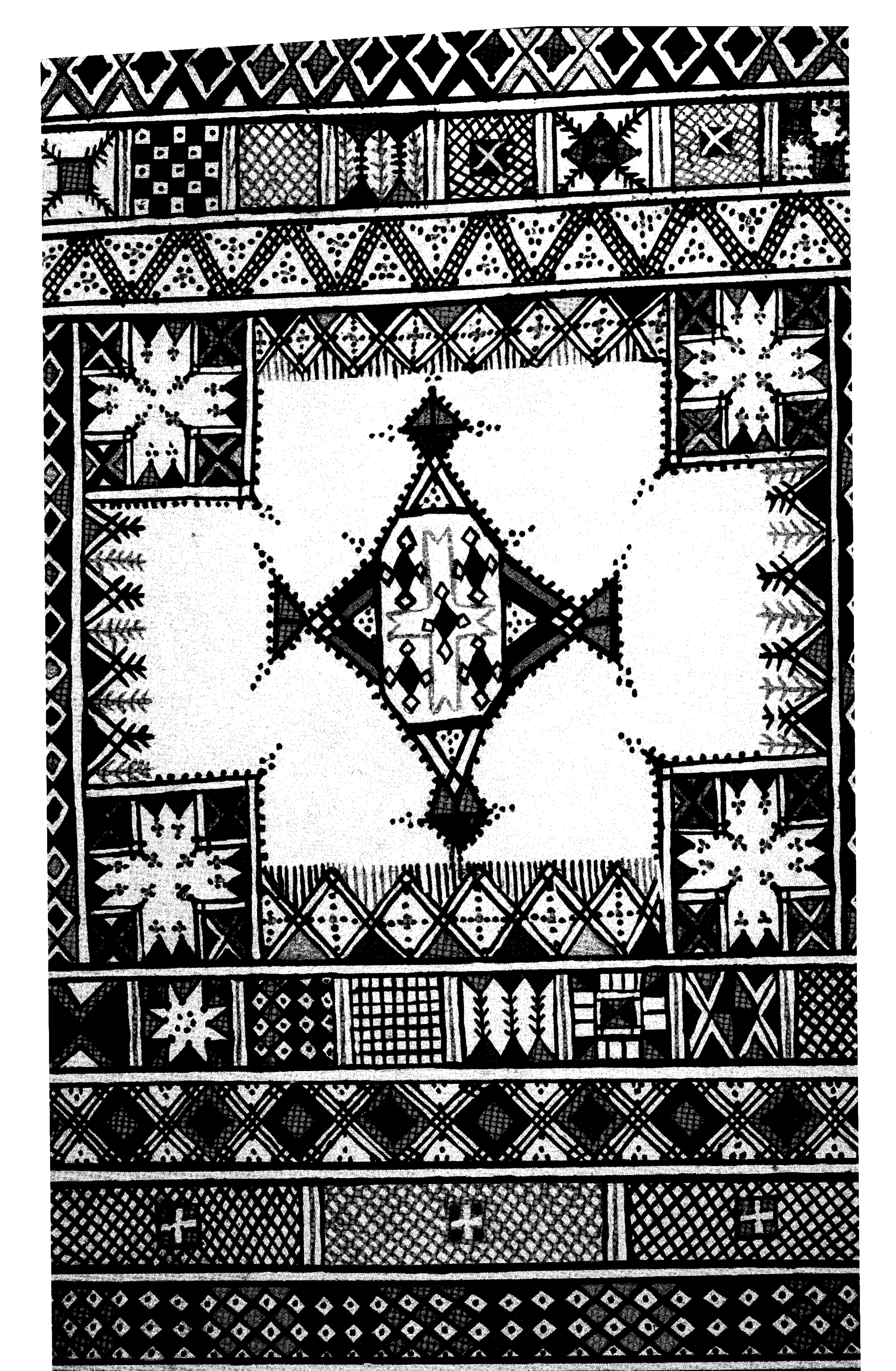
ستبقى الأسئلة عن الأصول دون جواب عندما لا يملك الإنسان سوى فترة قصيرة بمقياس العمر؛ ذلك لأن كل امرأة ما إن تسأل حتى تلجأ إلى الذاكرة القصيرة التي تملكها عن الزخارف التي سبقت زخارفها، أي زخارف والدتها وفي بعض الأحيان زخارف جدتها. لكن إذا كان لأصالة هذه الزخرفة وجود، وهو أمر غير مشكوك فيه، فإنها لابد أن تعود لظروف محلية بحتة، بمعنى أن اكتمال تكوينها أفضى إلى انتشارها داخل «رجال» حيث استقرت واستمرت حتى يومنا هذا.

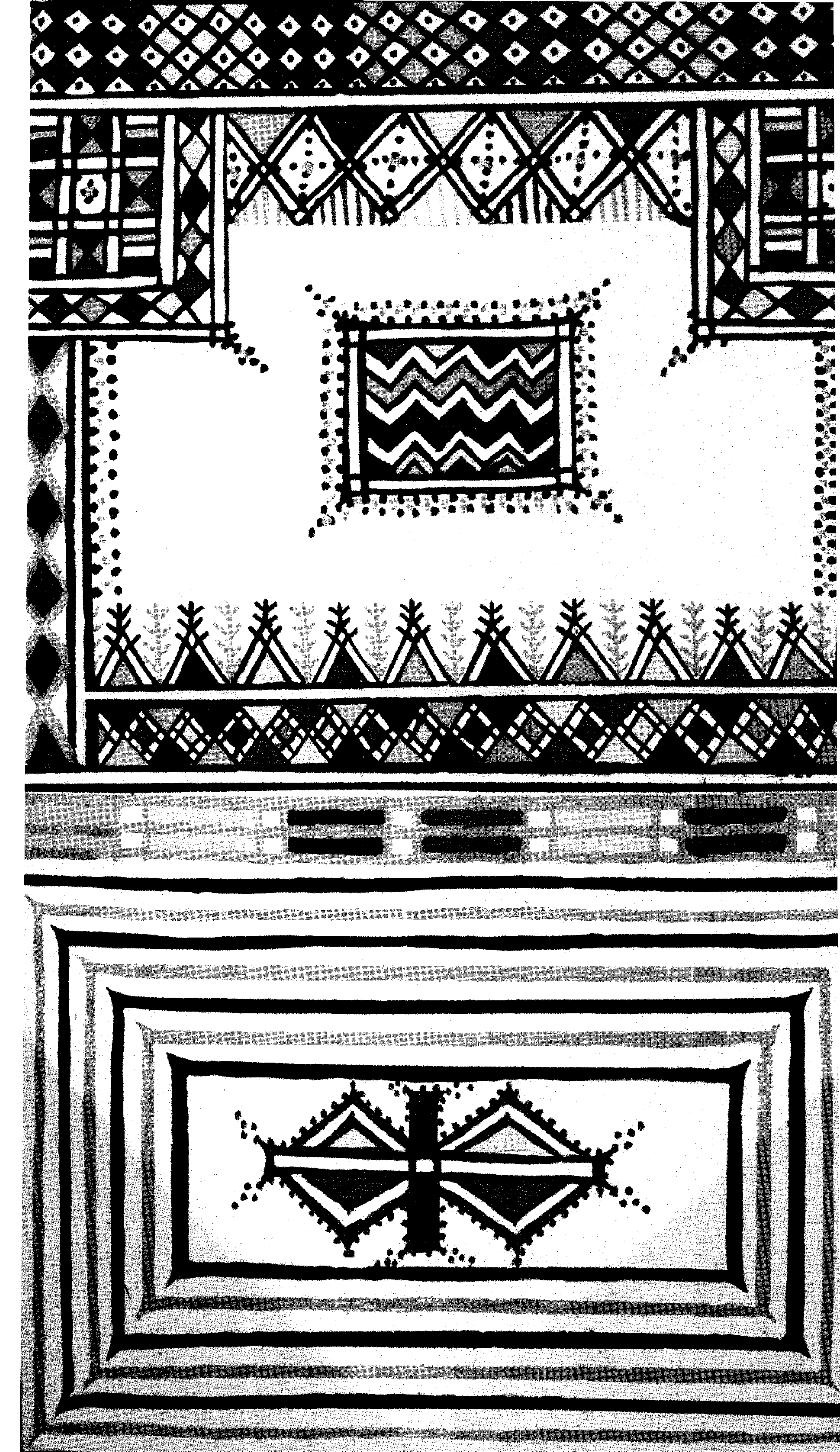
إن مسألة الهوية بصفتها فناً زخرفياً أصيلاً شاهداً على النظام الجمالي في موقع محدد جداً، تثير مشكلة عند البحث. لا جدال في أن وضع «رجال» الذي كان مركزاً سياسياً وتجارياً في آن واحد، قد ساعد على نشوء بؤرة ثقافية لامعة. وحينما اخترقته تيارات مختلفة انتقلت إليه من تهامة، استطاع هذا الفن الزخرفي أن يصل إلى مستوى عال من الدقة والإتقان لا مثيل له في أي مكان آخر.

من أجل تحديد هوية جماعة معينة، فإن المهم ليس إجراء جردة مفصلة لمجموع ملامحها الثقافية المميزة، بقدر ما هو تمييز بعض الملامح التي تستعمل من قبل أفراد الجماعة عندما يريدون تأكيد تميزهم الثقافي والمحافظة عليه. وهكذا فإن القيمة الاستثنائية للأعمدة أو «البتر» بقرية «رجال» تمنحها مكانة متميزة في الفن الجداري في عموم منطقة «رجال ألمع». ولا نبالغ إذا قلنا: إن تبني البترة والإحالة الدقيقة إلى المكان هما مدار رهان الهوية هنا. و«بترة» المتحف التي رسمتها فاطمة الثانية تحتل مكاناً بارزاً في الكراس الدعائي المخصص لرجال. فهي تدل على القرية وتميزها كمعلم سياحي فريد لدرجة أن «البترة» تصبح رمزاً وشعاراً خاصاً بهذه القرية.

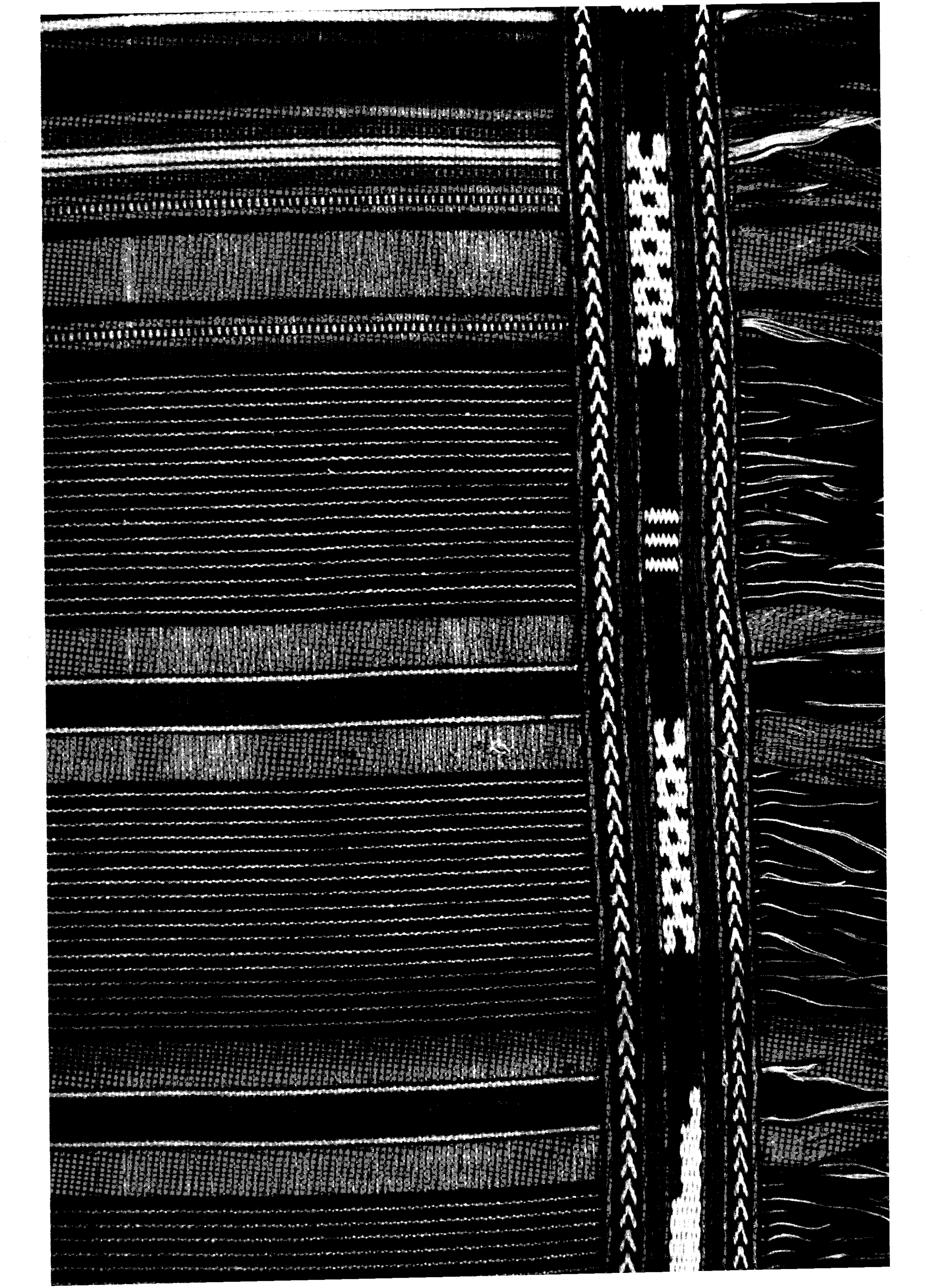


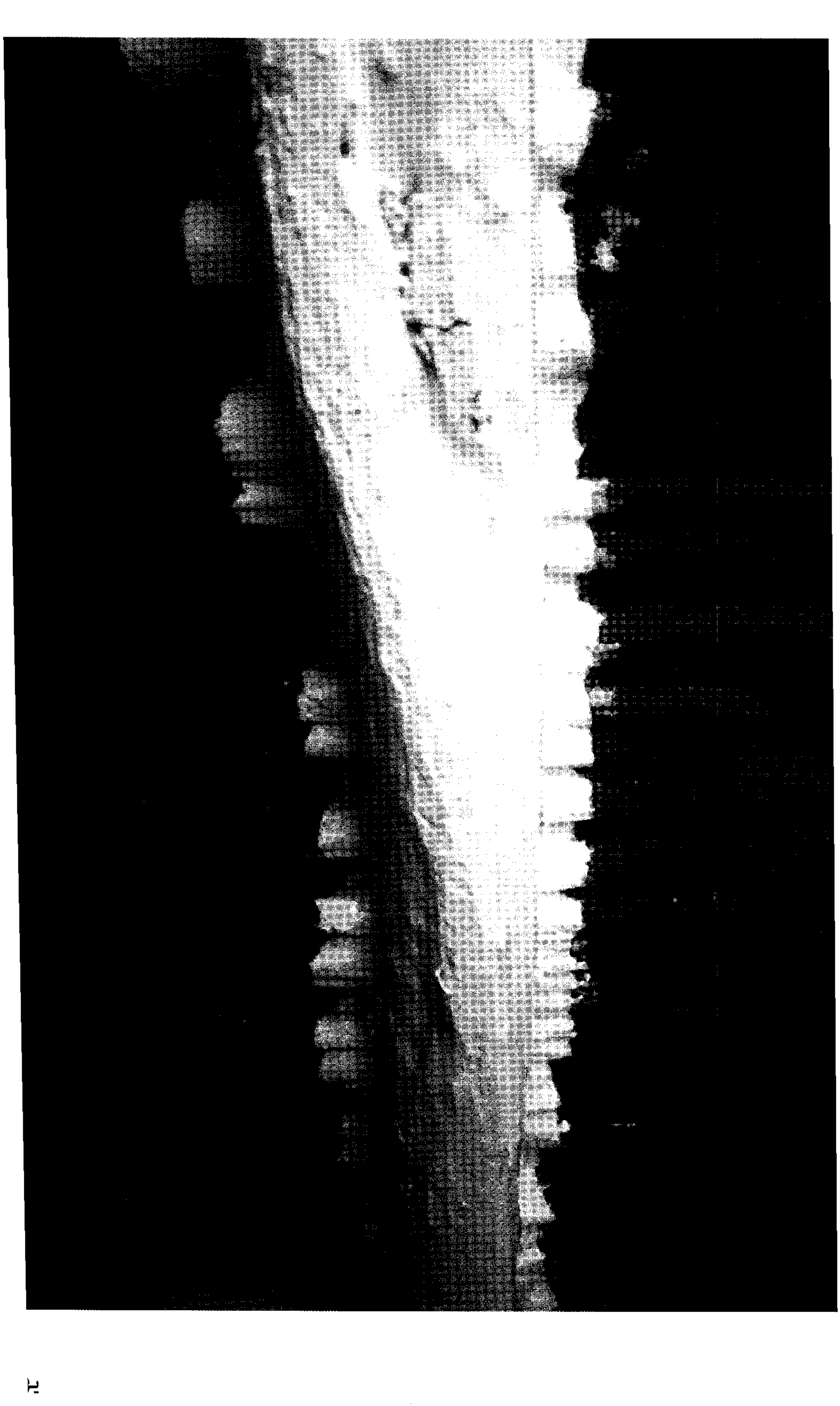
تمتد هذه الركيزة بقاطع يحدد احتياطاً.
الوصول إليه يتم عبر ما يشبه نفقاً مستعرضاً أعد في الركيزة.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

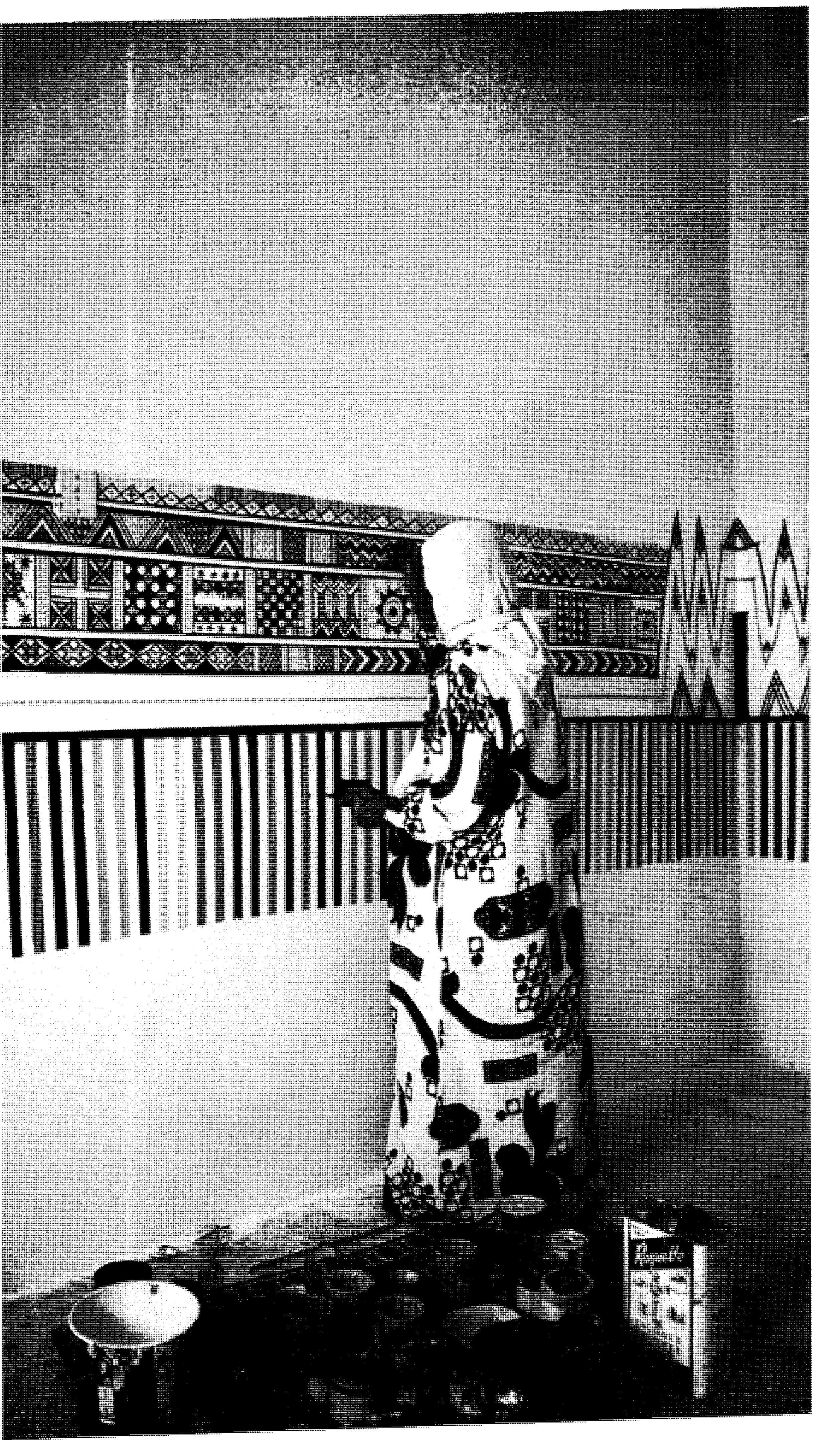




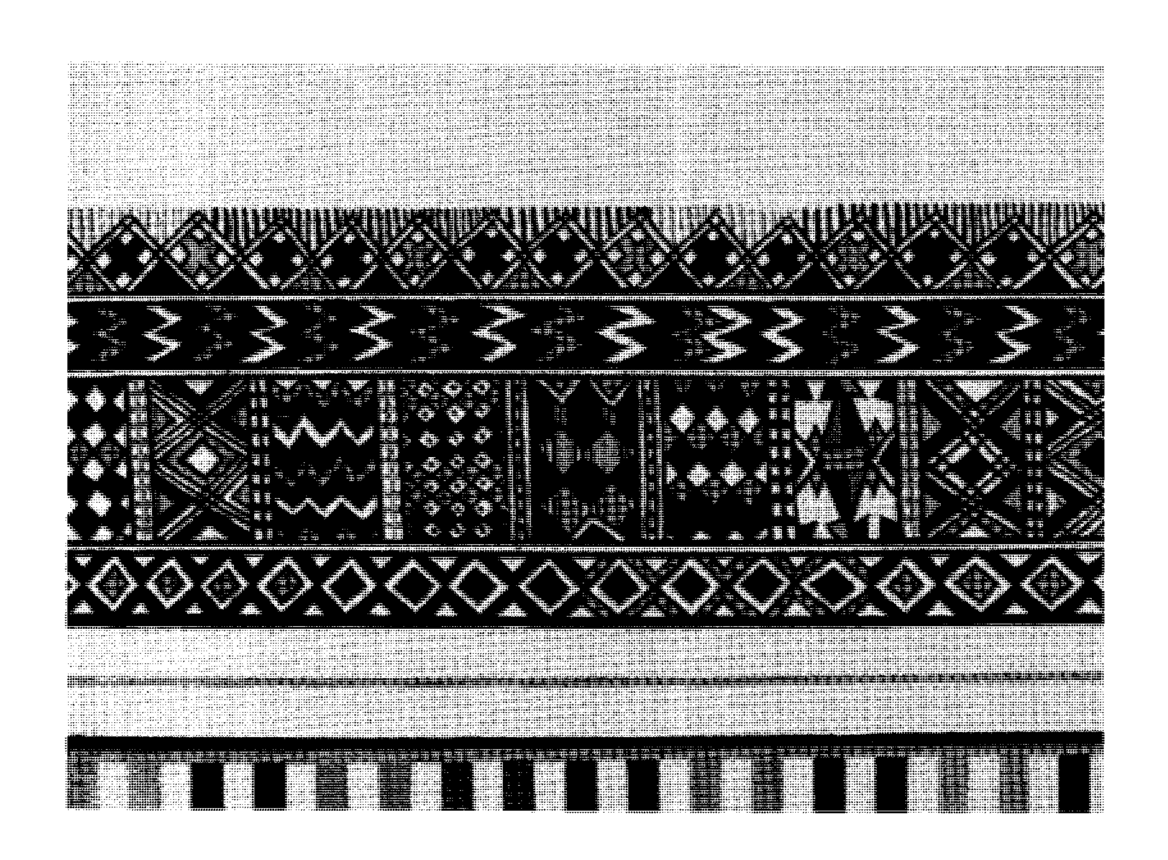
الحقل الأعلى والحقل الأدنى لهذه البترة الموجودة حالياً في متحف «رجال»، يقدمان زخرفة مركزية مشغولة بدقة بالغة رغم ضخامتها غير المعهودة. ونلحظ أن زخرفة الحقل الأعلى تبلور النماذج المحيطة بها.
وخارج هيكلة البترة التي لا تتبدل، تظهر التحولات التي يمكن أن تطرأ على نموذج خاص مع مرور الزمن، بحيث تصعب معرفته.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، فاطمة الثانية)







بعنايـــــة المزخرفة، تنهي فاطمة الثانية إحدى زخارفها.
الريشة تنصاع لأدنى تغيير في الضغط، أو لأدنى حركة في الرسغ.
تنظيم النماذج الأفقي توازيه الخطوط الملونة العمودية.
المجال الشاغر الواقع تــحتهـا ســتملؤه الأرائك.
(تهامــة الهضـــاب، رجال ألمع، رجال، فاطمة الثانية)



تأليفات رجال المرسومة

إذا كنا قد أعطينا الأولوية لواجهة البترة؛ فلأنها تحتل موضعًا مركزيًا في الجزء المزخرف من المنزل. لكن دراسة الأشكال المرسومة في مجملها لابد أن تسهم في إعادة إدراج إشكالية الفن الجداري لرجال في منظور أوسع، حيث إن المجلس يحتل مكانًا أساسياً.

نشوء الزخارف

في كل لحظة من لحظات تطور زخرفة معينة، استطاع عنصر ما أن يفرض نفسه كمشروع زخرفي حر ينبئ عن القدرة على الابتكار، وإن كان يتأسس هو أيضًا على تقليد ثابت. ثمة إسهام مهم ونادر في معرفة سيرورة تكوين الفن الجداري اكتشفتها أنا شخصياً في زخرفتين بالخضاب، وهو إسهام يزداد أهمية، نظرًا لقوة التدمير الطبيعي للنقوش أو لحجب هذا النوع من الزخرفة بطبقة جديدة من الدهانات الحديثة التي تطمس الكثير من تلك المعالم التي تسمح برسم تطور ذي معنى. وقد أدى الكشف الحديث العهد عن زخرفة ثالثة إلى إعادة النظر في المعطيات الأولية عن الزخارف السابقة.

هل يمكن أن نبرهن على أن زخرفةً ما هي سابقة لزخرفة أخرى؛ وبالتالي نتمكن من تبين اتجاه التغير؟ من الصعوبة بمكان أن نثبت بشكل مؤكد ترتيباً تسلسلياً لمختلف الزخارف التي تم كشفها. هذا صحيح، ودون أن نذكّر بأن معظمها قد غرق في عالم المجهول، إذ في كثير من الأحيان أصبح البيت الذي فيه العمل الزخرفي خربة، ولم يعد أحد يعرف من كان صاحبه. جل ما يمكن أن نفعله في حالة كهذه أننا نميز على



مقدمة الأثواب يمكن أن تكون دعامة زخرفة تضاهي في قيمتها واجهات البتر. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)

الفور الأشكال الملونة بالخضاب وتلك الملونة بالدهان[٧٧]، ومن ثم التأكيد بناء على هذا التقسيم الثنائي على أن الأخيرة هي لاحقة للأولى. داخل كل فئة من هذه الفئات، يعبّر معيار الأقدمية الأكثر وضوحًا عن نفسه بتنفيذ غاية في الدقة ولكنه يميل إلى التدهور مع مرور الزمن. هذا ما قاله لي رجل مسن فيما هو يشير إلى زخارف قديمة: «الأفضل بات بعيداً وراءنا». فكرت عفويًا في هذا الشخص «الماضوي»، الذي يعد أن كل جيل يرى نتاج الجيل التالي على نحو مختلف، ولكنني فهمت لاحقاً صحة حكمه عندما كشفت عن الزخرفة الأولى. لقد رأيت فيها العناية التي خصت بها أدق التفاصيل، كهذا الترقيق الدقيق للخطوط المتصالبة المرسومة بعناية قصوى. وبالمقارنة بين هذه الأشكال والمجموعات الأخرى نخلص إلى أن التعبير الخطي يعوض بقوانين التوازن والتكافؤ ما يمكن أن يبدو مفرطًا وغير مستقر في الزخرفة الملونة. هذا، بصرف النظر عن أن اللون يخفي في غالب الأحيان ضعف التعبير الخطي.

في تشكيلة الألوان المحدودة التي يفرضها استعمال الخضاب المتوافر محليًا، تضمن ملامح القدم للزخارف التي تسمح بها القليل من سمات كهذه. بعبارة أخرى، فإن الأمر يعود لغياب بعض الألوان فحسب. هكذا نجد أن تنظيم الألوان الثلاثي التركيب القديم جداً كما ذكرناه آنفًا، يرقى إلى ما قبل التاريخ والمبني على ثلاثة باعتبارها فوارق بين الفاتح (أبيض)، والغامق (أسود) والأحمر، وهو أحمر قد يشمل جميع درجات اللون القاني المتوافرة.

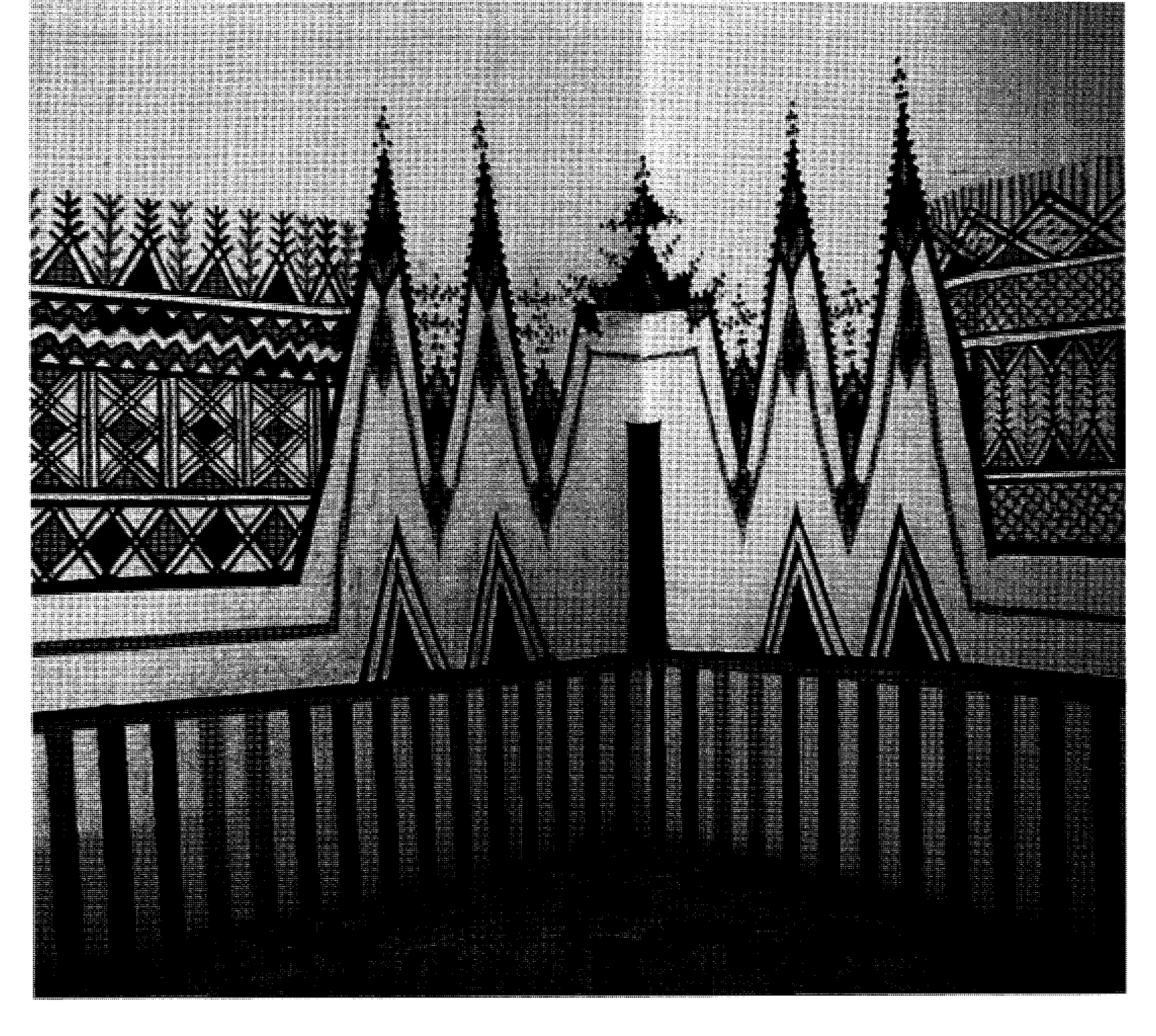
يدرك المراقب التأليفات في علاقتها بفضاء الغرفة. ففي عينات متراتبة في الزمن تتداخل بطريقة مميزة أشكال مختلفة حيث نقاط الانقطاع لا تقل دلالة عن الخطوط المتصلة، فهي تتتابع أو تتراكب بفضل علاقات سببية هي التي تربط في ما بينها من المنظور الزمني هناك. إذًا هناك افتراضان يمكن أن يشكلا سببين لتبرير الانتقال من شكل إلى الشكل الآتي:

- من البسيط إلى المركب[٧٨]. هنا نلحظ بالفعل الطابع البدائي للزخارف والعدد المحدود للتركيبات في الزخارف الأكثر قدمًا.
- من التلوين المحدود إلى التلوين المفرط : وهنا تبرر وجاهة مقولة: «الخوف من الفراغ» التي تعبر عن نفسها بالنفور من ترك مساحات كثيرة دون لون.

ونظراً للعدد المحدود جداً من الزخارف المنفذة بالخضاب التي استطعت أن أكتشفها، فإن المراحل التي تم اختيارها لا تتطابق بالضرورة مع تطور زمني محدد، بل بالأحرى مع منطق الانتشار الذي يمثل هنا نزعة عامة. وسنحتفظ بأربعة أشكال مهمة فحسب:

- عمود مزخرف، نماذج موحدة للزاوية وزخرفة بسيطة على الجدران.
- عمود مزخرف، نماذج مركبة للزاوية وزخرفة مركبة على الجدران.
- عمود مزخرف برسوم إيمائية خداعة، نماذج متنوعة للزاوية وزخرفة معقدة على الجدران.
- زخرفة معقدة على الجدران.

يقتصر الشكل الأول بالدرجة الأولى على العمود وعلى الزوايا حيث يوجد نموذج خاص في غاية الأناقة ، إنه «الرُّكن» (حرفيًا: الزاوية). إلى ذلك، تظهر زخرفة مقتضبة جداً على أحد جوانب العمود، وتمتد على الجدار الملاصق عبر «الركن» ذاته. هكذا يعبّر الفن الجداري عن نفسه في غرفتي جلوس. ونستخلص من ذلك أن مكوّنًا أساسيًا من هذه الحساسية الجمالية يتمثل في إضفاء قيمة خاصة على أماكن ذات أهمية خاصة

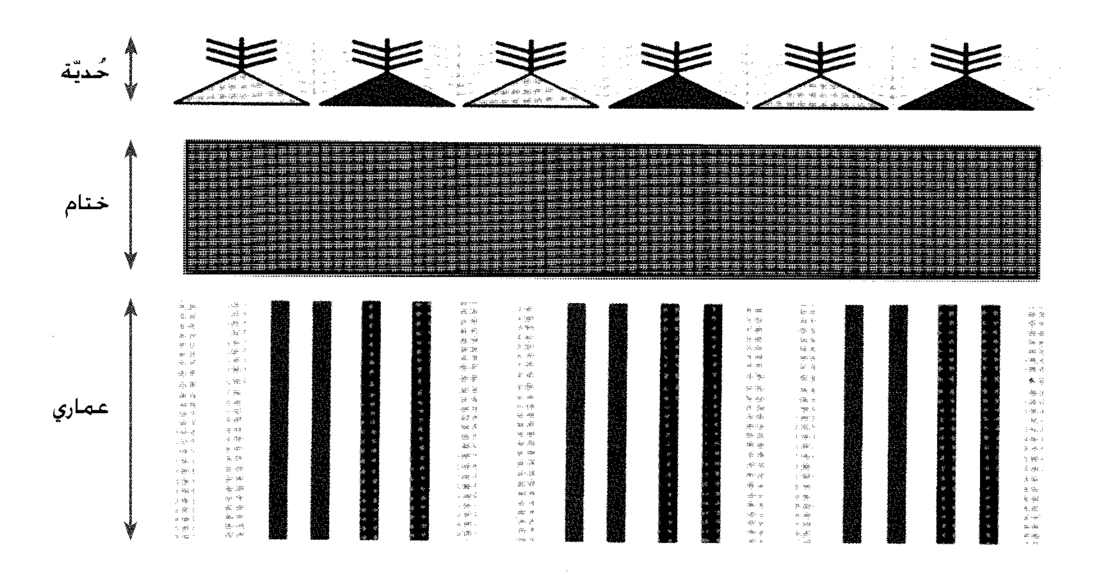


في المنزل هي «المجالس». وقد يعترض البعض بأن مثالين يشكلان مرتكزًا هشًا لمثل هذا الاستنتاج. ومع ذلك فهما كانا بمثابة البراهين، إلى أن تم اكتشاف غرفة بقياسات ضيقة تكمن فرادتها في غياب النوافذ فيها. العمودان والجدران مزخرفة، وزخرفة الجدران تبدو وكأنها مجرد إعادة نشر لزخرفة العمودين. من هنا نستنتج بأن شكل الدعامة يغير تركيب الزخرفة دون أن يغير موضوعاتها. وبعيدًا عن كونها تدحض حكمنا، فإن هذه الحالة تبرهن على أنه إذا كان استخدام الخضاب قد حد من طموح الرسامين، فجل ما فعله استخدام الدهانات الحديثة هو استثارة الميول التي سبق وأن ظهرت منذ أمد بعيد. وإذا اعتبرنا أن أساس الفن الجداري يتمفصل حول عنصرين معماريين هما العمود والأركان، فإن غرفة الجلوس هذه تحمل بذور كل ما ستطوره النساء لاحقاً.

تحليل الزخارف

كما هي الحال بالنسبة للعمود أو «البترة»، يحكم الزخارف مبدأ منظم مهما كان مستوى التنظيم المعتبر. فعلى جانبي العمود تنتشر زخرفة الجدران في المجلس مع جزء علوي مكلس بالأبيض وجزء سفلي يتكون من الزخرفة بحد ذاتها. وعندما يخفت لون الجدار المعرض للشمس، يعاد تبييضه بالكلس في جزئه الأعلى، مما ينعش الزخرفة بزيادة التضاد بين الجزئين.

في الشكل الأول، تختصر الزخرفة إلى الحد الأدنى بحيث يتركز الجهد على البترة وعلى زوايا الجدران، حيث تأخذ وحدة الركن شكل التعشيقات في الخشب وينتج الشكل عن تركيب علاقات متحركة بين عناصر متماثلة. والرسم الأكثر انتشاراً يشمل زوجين من المحاريب المسنودة يفصل بينهما محراب على شكل حذوة حصان



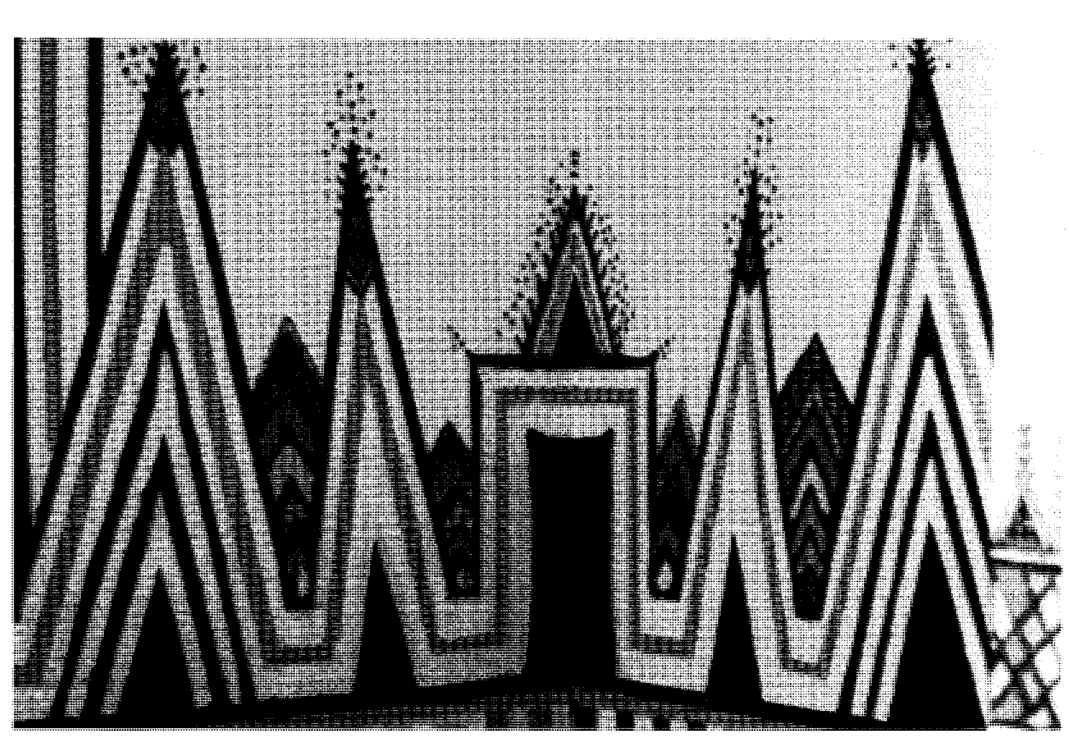
مقلوبة ويكون الكل منقطًا بقوة في ما بين الوحدات. كل محراب يمكن أن يكمّل المحراب الآخر. والخط السميك الأسود المحصور داخل إطار هذا النموذج المتضخم في الأسفل والمدبب في الأعلى يمنحه الحضور الواضح في مجال الرؤية. على الأركان التي يعنى بها بشدة، يمكن للريشة أن تعطي المحاريب انحناءة طفيفة أنيقة وخفرة. إنه النموذج الوحيد الذي يلعب عليه الرسام ليملأه بالخطوط الرهيفة. هكذا عادة ما تكشف الأركان، وبفضل هذه الخطوط المضطربة غالبًا، عن فردية الرسام التي تشخص عملها أو تدخله في علاقة نسب معها لا تقل قوة عن توقيع الرسام على لوحته.

يستمد الركن وجاهة من استخدامه كمفترق، ويحدث ذلك عند الانتقال من جدار إلى جدار متاخم، ومن الجدار إلى الحاجز، ومن الجدار إلى أحد جانبي البترة. إنه كالوصلة التي تفصل بين الإيقاعات في الجملة الموسيقية، وهذا ما يمنحه انطلاقة متجددة بين جدار وآخر. فهو يفصل ويصل في آن واحد، ويحدد ويدمج في آن واحد، ويلغي التزامن فيما هو يجمّع كل الأزمنة، وبخاصة عندما يفضي الجدار إلى باب لا يكون له دور، ولكنه قد يؤدي دور المسند عندما تكون بداية الجدار المتاخم مطلة على نافذة.

إن الزخرفة التي تتوالى، خاصة على الجدران، تنتهي عند شريط من المعينات المتجاورة يسمى «ختام»، وهو أسلوب تعبير يتأكد بواسطته وعبره منطق تكرار الوحدة الزخرفية. يسيطر على هذا الشريط إفريز (حُديَّة Ho Dyah) من النماذج على شكل سقوف مؤلفة من سعيفات هي العناصر النباتية الوحيدة التي ترد في رسوم «رجال». ونشير أيضًا إلى الدور الموحد الذي يؤديه في مجمل التأليفات المرئية في المنطقة كلها، هذا الخط الغنائي الممتد في إيقاع ثنائي شجي.

في المرحلة التالية تغتني الرسوم الموزعة على الجدران بشرائط متراكبة ومكدسة. ومن الواضح أن الزخارف داخل هذه الشرائط ليست سوى نتاج اجتزاء وإعادة تأليف للزخرفة المشاهدة في واجهة البترة. أما موضوعات ونماذج الزوايا فهي تمفصل بأناقة بالغة زخارف الجدران المتجاورة، بحيث يمكن اعتبارها نتوءات زخرفية من هذا المنظور.

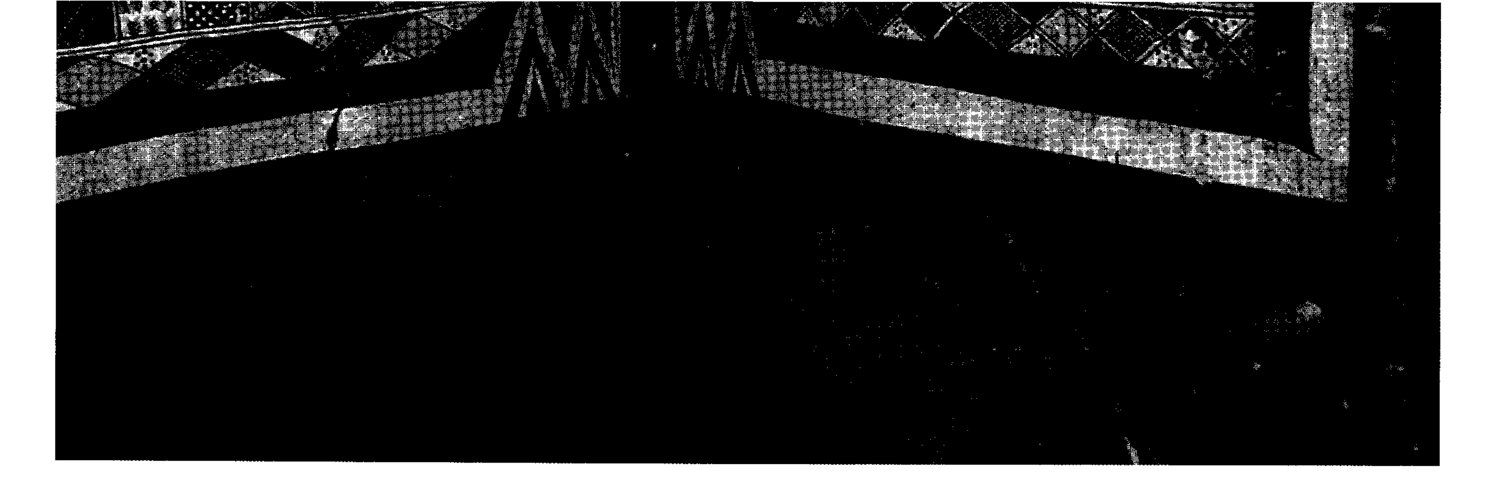
تمتد الزخرفة نحو الأسفل بتخطيطات عمودية تسمى محليًا «عماريات أو تقطيعات» قابلة لتنويعات لونية ينتج عنها إيقاع ما. ومن بين هذه المجالات الزخرفية الثلاثة، فإن شخصية الرسام وقدرته الإبداعية تبرزان على أفضل وجه في مستوى الجزء النهائي الذي يسمى «ختام» وهو أمر مفهوم.



إذا كان التجانس بين نماذج الزاوية الثلاثة هذه (ص ١٣٩، ١٤١) لا جدال فيه، فإن المقارنة تكشف طريقتي صنع مختلفتين تماماً:
النموذج الأول هو عمل فاطمة الثانية وبقدر ما يتسم عملها بالعناية والإتقان بقدر ما يبدو العمل في بيت مجاور فظاً وتبسيطياً.
أما النموذج الثالث فهو مجرد نقل أنجزه في قرية سياحية ناقل هندي.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



إن واجهة هذه البترة القديمة جداً والاستثنائية (هنا وفي صفحة ١٤٨) الموزعة تربيعياً في قاعة جلوس واحدة، تستخدم نماذج مماثلة لتلك النامية على الجدران، وتبدو هذه الأخيرة كمجرد إعادة انتشار لزخرفة الواجهات.
وينتابنا شعور بعدم الانسجام لمجرد وجود فارق واحد:
فالنموذج النجمي ليس في المكان المتوقع على الركيزة الأولى، وهو غائب عن الثانية.
نستخلص من ذلك أنه قابل للانتقال على خط عمودي يقابل محور التناظر في الواجهة.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



في هذه المرحلة من التحليل، من المفيد دمج واجهة البترة في مجمل الزخرفة. إذا كان الحقلان الأعلى والمتوسط من الواجهة في علاقة تحول تضفي وحدة أسلوبية كبيرة، فهذه ليست حال الحقل الأدنى. هذا الاختلاف في أسلوب المعالجة يظهر كذلك في مستوى الزخرفة الجدارية. ولذا، فإننا مخولون لمقارنتهما، ولاستخدام أحدهما لنفهم الآخر على نحو أفضل. فزخرفة واجهة البترة والزخرفة الجدارية تقدم بنية متشابهة تبرز التنافر بذاته بين الأعلى والأدنى؛ غير أن الزخرفة الجدارية تتطور في خطوط مستقيمة، بينما زخرفة الواجهة تتطور في خطوط دائرية. نستخلص من ذلك أن كلا الزخرفتين متجانستان إذا ما أخذتا في كلتيهما، أي كشكل واحد.

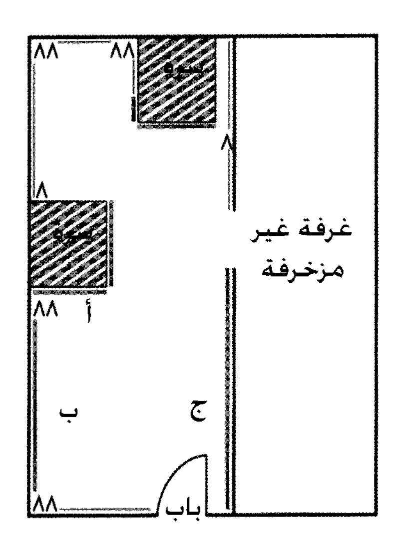
بعض النماذج الزخرفية ترى على الجدران كعناصر مستقلة عائمة فوق الشكل العام، ولعلها تحل محل الرصيعة المركزية التي يمكن أن نربطها بواجهة بترة عتيقة. المظهر الأساسي في هذه الزخرفة يكمن في إعادة تنسيق النماذج المرتبة عادة في محور البترة. ويعود وضوحها الكبير في مجال الرؤية إلى الشطر الأبيض الذي تنتشر عليه وإلى كونها مستقلة كثيرًا عن النماذج الأخرى. أما تحويلها من واجهة البترة إلى الجدار فإنه يتم بطريقة تنبئ عن تعقيد أكبر مما يظهر للعيان مع النظرة الأولى.

أمثلة على بعض الأشكال الزخرفية

يظهر الفن الجداري في «رجال» أشكالاً رائعة وتداعيات بليغة بين معالم مميزة. ولقد اخترنا عدداً من الأمثلة تهدف إلى بيان بعض المبادئ البسيطة.

أثناء بحثي الشغوف للعثور على رسوم بالخضاب، عرفت اليأس ثم الإثارة التي تفوق الوصف، لإحساسي بأنني بت قاب قوسين أو أدنى من الهدف، ما دامت الخرائب ما تزال تحتفظ ببعض المفاجآت الجميلة.

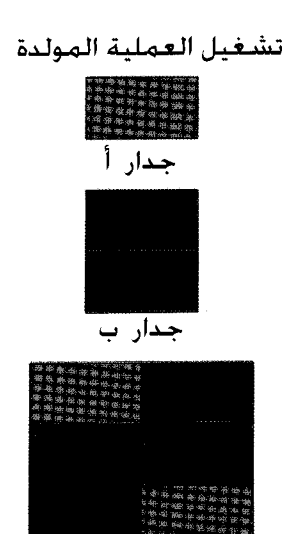
تظهر التأليفات الموزعة على ثلاثة جدرانٍ من هذه القاعة تطوراً في ترتيبها (صفحات ١٤٣، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٩).
تدهشنا غزارة الأسود المستحصل من احتراق قنديل كاز حيث يجمع السخام. إذا خُلط هذا الأسود الناجم عن الدخان جيداً مع الماء يحصل على حبر يثبت بالصمغ العربي.
ويمكن ملاحظة أن المشكاة قد تحل محل قطعة أثاث (ص ١٤٦).
(تهامة الهضاب. رجال ألمع. رجال)



مثال ١ :

صاحبة هذه الرسوم قد تكون «جهاهة بنت بريدي»، وهي رسامة موهوبة ما تزال ذكراها حية في «رجال». الزخارف المعقدة موزعة على الجدران الأكثر بروزًا للعيان (ب، ج)، كما على

تشغيل العملية المولدة



جدار أ

جدار ب

جدار ج

تتألف زخرفة الجدار (ب) من الجمع بين ستة نماذج. وعند فصل الأجزاء التي تتألف منها هذه الزخرفة لبيان وحداتها، تظهر خلية إيقاعية على أربعة نماذج معًا، ومن تردد إلى تردد لاحق، يبرز التناوب بين نموذجين، وانطلاقاً من الوحدة الثالثة، يلحظ تحول النموذج الفاصل بينهما (بفضل تماثل الوظيفة للنموذجين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر). عند الوحدة الخامسة والأخيرة، يحدث انقطاع في تسلسل النماذج،

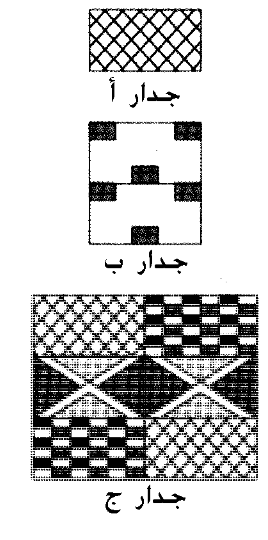
جدار جانبي للبترة (أ)، وتتفاوت صناعة الزخارف كما إيقاع الزخرفة من جدار إلى آخر، ولكن جدولاً واحدًا هو ذاته الذي يغذي واجهة البترة والجدران.

يخضع تنظيم النماذج على الجدران أ، ب، ج، لسيرورة توالد تجد تعبيرها في تعقيد تركيبها. زخارف جدار البترة (أ) تأتي كقطعة واحدة، وزخارف الجدار (ب) مزدوجة باستثناء الزخارف التي تستعيد بنى الواجهة (ضامة وتربيع) بما أن الجزء يقوم مقام الكل.

أخيرًا، على الجدار (ج)، يتألف كل نموذج مركب من ستة نماذج بسيطة يؤخذ كل زوج منها معًا وبتناظر مائل مزدوج. وتلتحم النماذج كلها في كتلة واحدة دون أن يلحق بأي منها تشوّه أو استبدال.

لقد بدأ الرسام عمله في جانب البترة حيث تتصل النماذج والإيقاع بشكل طبيعي بتلك التي تظهر في الواجهة إلى أن تلتقي بوحدة الزاوية التي يغتني جدول النماذج إنطلاقاً منها ويتغير الإيقاع عندها .

مثال النماذج المتوافرة على كل جدار



جدار أ

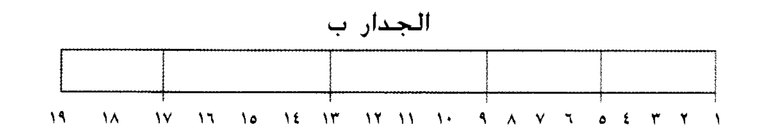
جدار ب

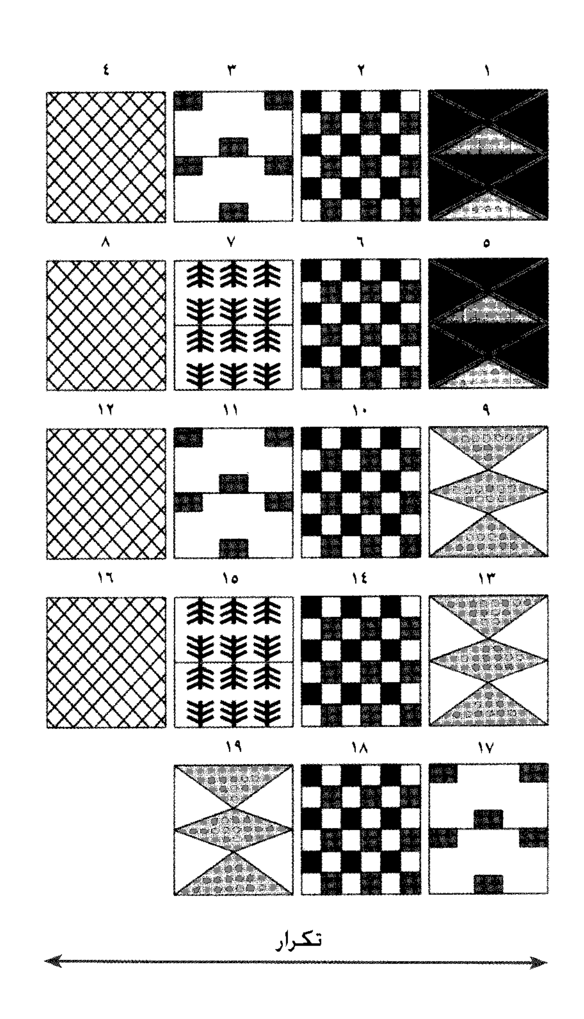
جدار ج

وذلك لسبب بسيط، هو عدم وجود مساحة كافية للمزيد منها.

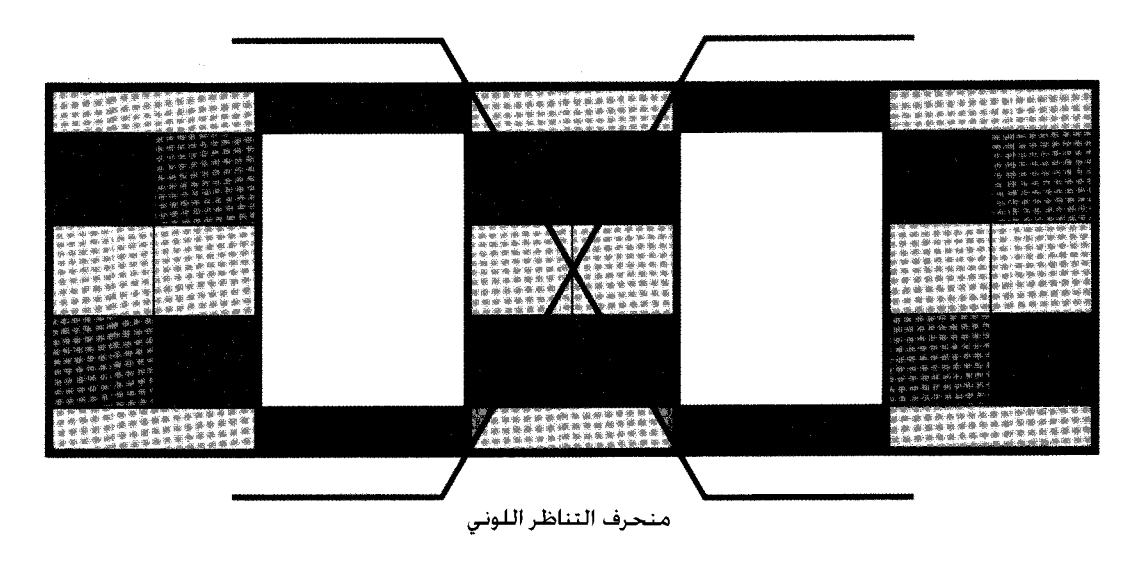
يفضي الشكل إلى نموذج الزاوية الذي يحيل بدوره إلى الجدار التالي الذي تقتصر زخرفته على خطوط أفقية لتصل إلى باب المدخل، ونفهم أنها لابد أن تظهر مجتزأة، أو على الأقل غير مكتملة عند النهاية.

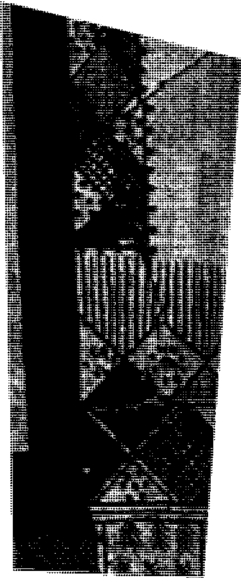
تشكل الفواصل بتخريماتها فتحات تنفيس خاصة، إذ نلحظ كثافة النقاط في النماذج

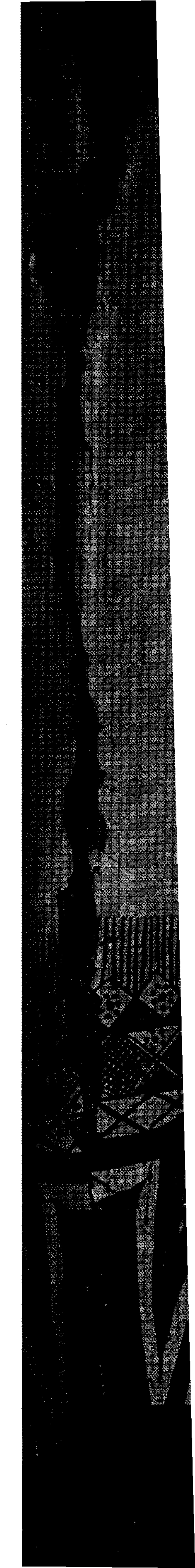


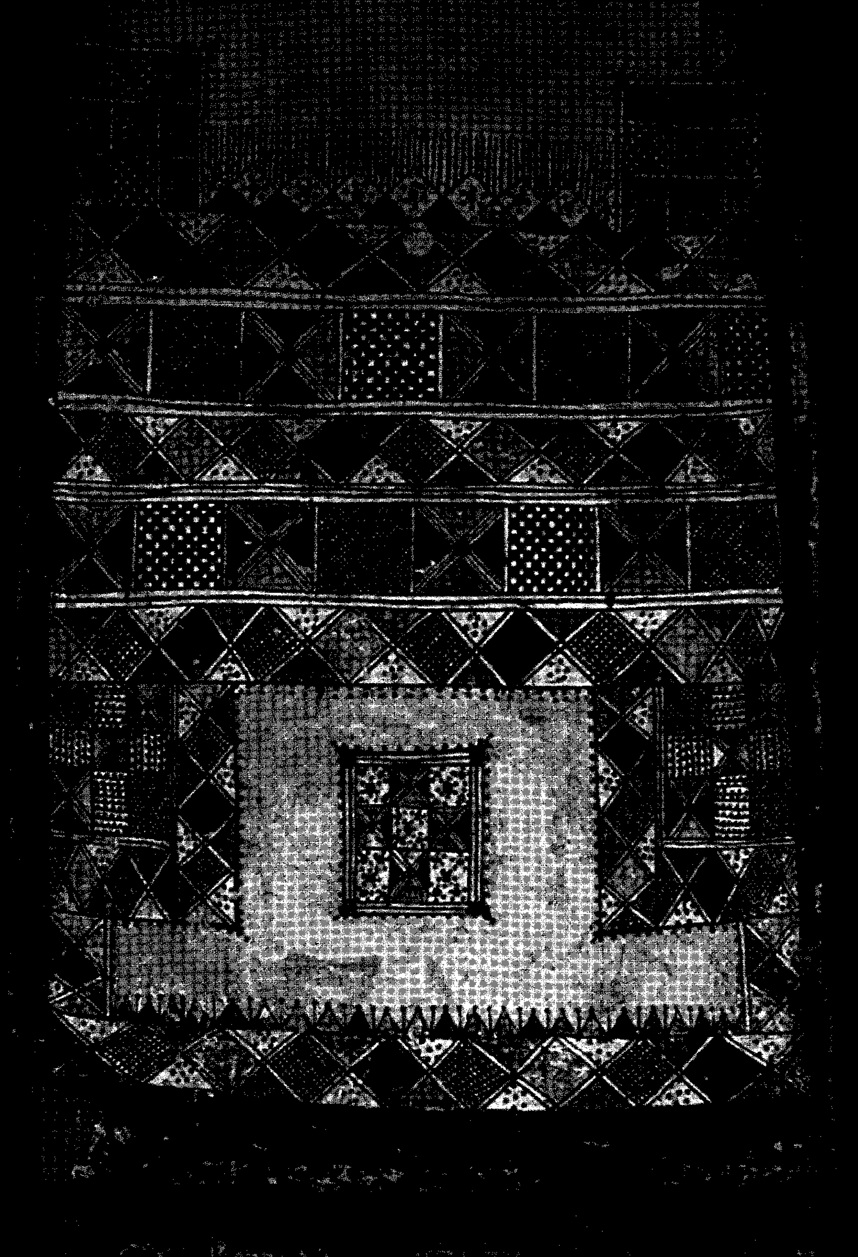


على الجدار (ج) نرى على النحو الآتي:











المركبة. وكامتداد لهذه الملاحظة، لابد أن نذكر بصدد مجمل الأشكال أهمية هذا التناوب بين الشرائط القاتمة، وتلك البيضاء التي تستند اليها. فهذه الشرائط تحل كما يلحظ محل التخطيطات التي عادة ما تربط بين نماذج الزاوية. إنه التضاد بين درجات الوضوح مما يولد طاقة جمالية كبيرة في الشكل العام.

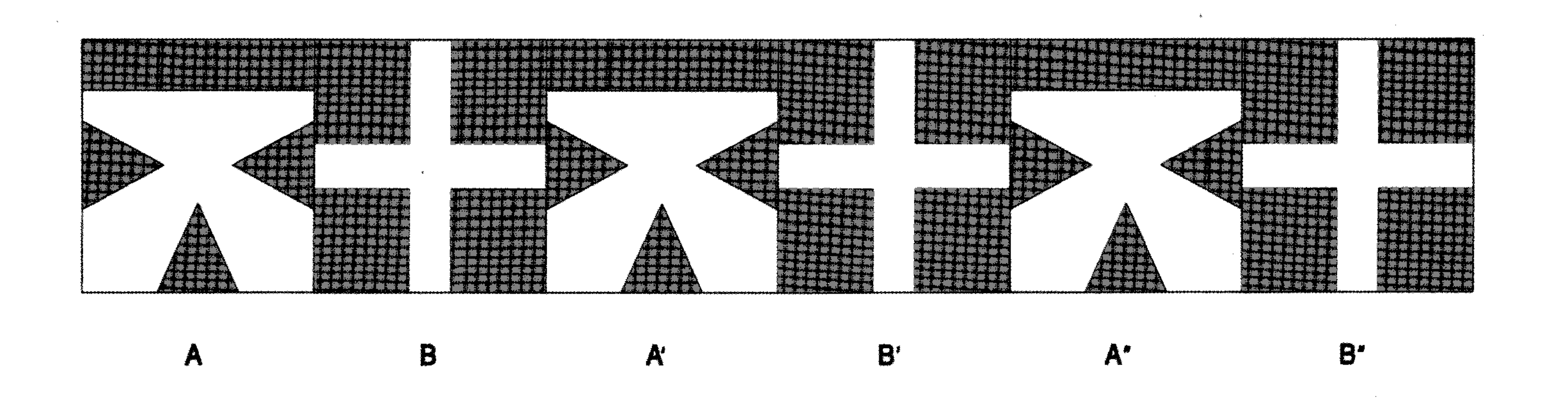
وأياً تكن الجدران المأخوذة في الاعتبار، فإن الأشكال الزخرفية تبدو إعادة ترتيب للنماذج نفسها المتمفصلة في أشكال متغيرة وفق مبادئ التماثل والإيقاع. وهذا أثر قوي للحرص على التنوع والوحدة في الوقت نفسه. وبالتأكيد كانت نماذج الزاوية ضرورية من وجهة نظر دلالية؛ لأنها تؤمن الانتقال بين أشكال مختلفة وإن كانت متجاورة.

مثال ٢ :

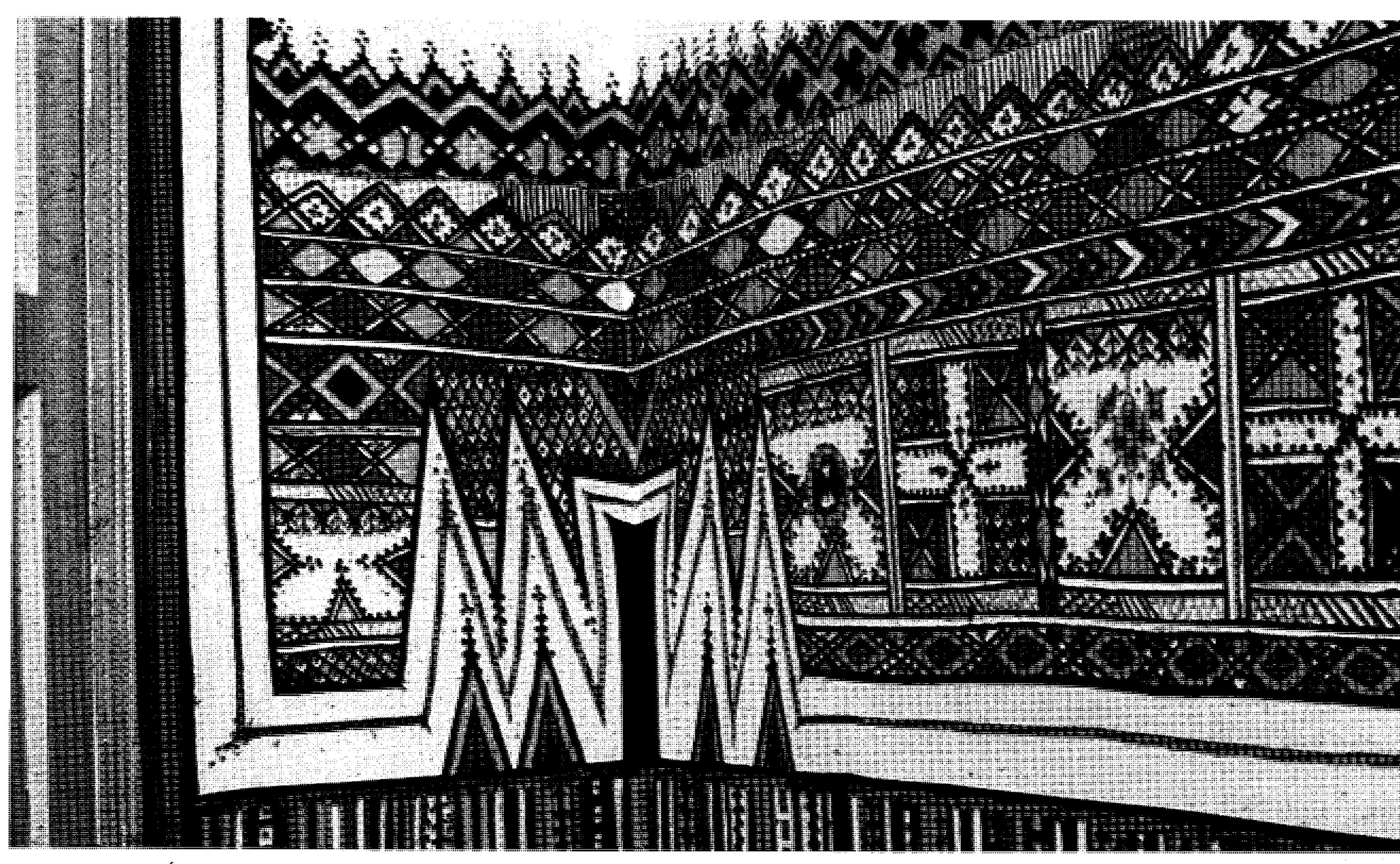
لقد توصلت «شريفة» التي تشع إبداعاتها حتى «محايل» مروراً بـ«الشعبين» إلى التمكن التام من رسومها التي تعد من بين الأكمل والأجمل في «رجال ألمع». إحدى ميزاتها - الكثيفة الحضور - ميلها للتنويعات على موضوع واحد وتفضيلها للدرجة اللونية العالية. إن الرهافة والدقة اللتين تبرهن عنهما وضعية النماذج بالنسبة للمجالات الفارغة هي في منتهى الروعة. ويجب أن تبقى حاضرة في أذهاننا الظروف الخاصة التي أنجزت فيها هذه الزخارف. الزخرفة الأولى تعود لثلاثين سنة خلت، ومع ذلك ما تزال ترى في بيت خرب في «رجال» القديمة. فايع يعقوب فايع العثمان، من مواليد «رجال» والحريص جداً على حماية الموقع، يربط هذا العمل بحقبة من حياة صاحبته. فعندما قام صاحب البيت بطلب زخرفته من شريفة، بلغ التفاهم بينهما درجة اعتقدت معها شريفة بأنه سيتزوجها؛ فاعتنت بعملها عناية خاصة .

الزخرفة الثانية التي تعد النموذج الأكثر اكتمالاً لشغلها يقع في قرية «الشعبين». كانت شريفة الزوجة الأولى لوالد محمد بن أحمد بن علي المشني، صاحب البيت الذي توجد فيه الزخرفة. لقد طلقها لأنها لا تنجب ليتزوج امرأة أخرى أنجبت له محمداً. ولكونها دون ولد، فقد حولت شريفة حنانها كله إلى هذا العمل إلى حد أنها رأت فيه ولدًا بديلاً. لهذا السبب أنجزت له زخرفة رائعة لم ينجز مثلها في المنطقة على الإطلاق. استغرق العمل فيها خمسة أسابيع، وبالرغم من أنها أنجزت هذه الزخرفة مجاناً، فقد دفع لها محمد ٣٥٠٠ ريال، وقدم لها أقمشة وعطورًا بمثابة هدية وأجرٍ إضافي لأنه كان يعد نفسه أكثر ثراء منها.

خلافاً للمثال ١، لا تنهل واجهة البترة نماذجها من الجدول نفسه، فقد ظهر مبدأ مشترك في أشكال متباعدة زمنيًا ببضع عشرات من السنين. الشريط المركزي ينقسم إلى خانات تعبر النماذج عن نفسها داخلها، ويتأمن الإيقاع بتناوب نموذجين تبرز خلفيتهما كصور. كل واحد منهما ينتشر حول حركة مركبة تمزج التنويعات المتغيرة بالثوابت. وبالفعل، تتغير هذه الرسومات تدريجياً عبر سلسلة متواصلة من التعديلات الدقيقة، التي تغني الزخرفة بتعقيدها، وفي الوقت نفسه تحافظ بقوة على تماسك متين للمجموع، وهذا ما يمنع التكرار الآلي الذي هو مصدر الرتابة.

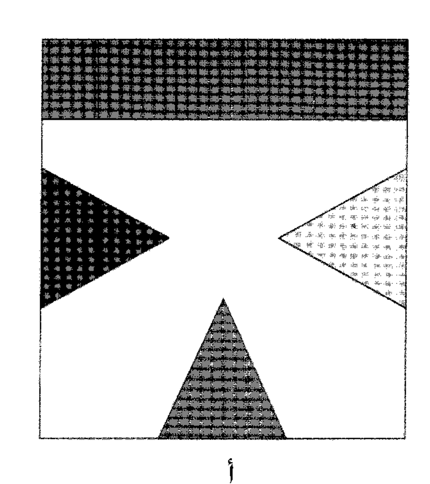


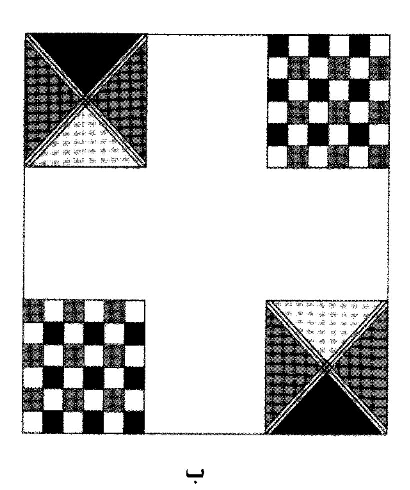
A B A' B' A" B"

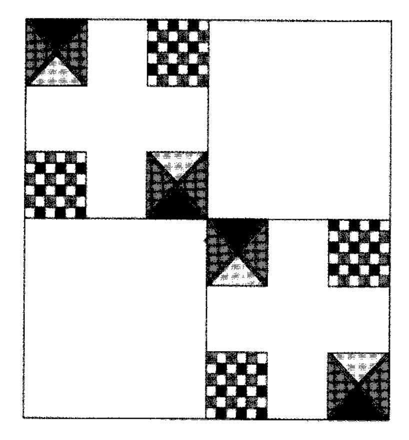


تبلغ هذه التأليفات الجدارية درجة من رهافة الذوق غير مسبوقة. (أعلاه وصفحات ١٥٢-١٥٣).
الحقل بأكمله يتحرك بتحولات تدريجية في قلب بنية ثابتة.
إذا كانت واجهات الركائز تبدو كزخارف مليئة، متخمة، وبشكل ما كاملة وبالتالي مقفلة، فإن زخرفة الجدران تبقى، على العكس، مفتوحة: يمكن استكمالها لاحقاً بزخارف عائمة فوق التأليف.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، شريفة)




أ


ب


ج

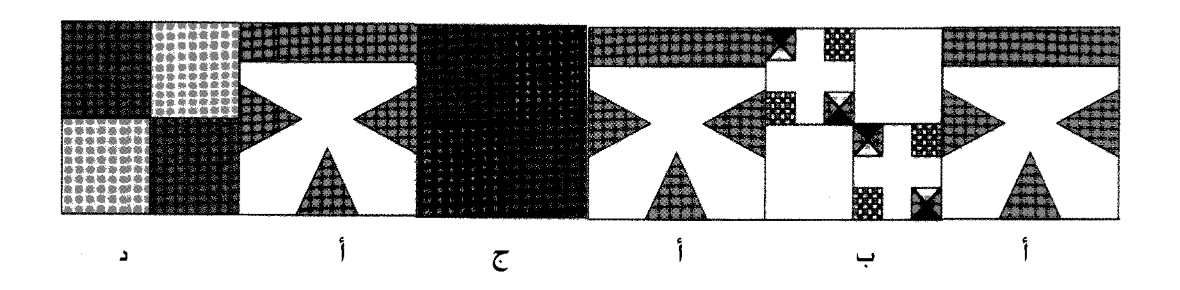
إذا ما أهملنا التنويعات واكتفينا باستخراج العناصر المنطوية على قيم بليغة الدلالة - وذلك لتسهيل أغراض برهنتنا - نكتشف أن النموذج الأول (أ) بالتناوب مع النموذج التالي مهيكل بثلاثة مثلثات ملونة، بينما النموذج التالي (ب) مهيكل بمربعات وضعت في الزوايا.

في محايل، في بيت آخر كانت تعيش فيه شريفة، يمكن للنموذج (ب) أن يصبح بدوره، وبتغيير في المستوى.

أحـد المربعات الأربعـة في نموذج ما، أي أنه مركب نموذجًا جديدًا فائق التعقيد يشير إلى أسبقية الأول على الثاني.

يستطيع النموذج أعلاه عندئذ الدخول في متتالية أخرى لا يعود إيقاعها متقطعاً (بتناوب نموذجين مختلفين)، بل متواصلاً بالتكرار المنتظم للنموذج نفسه.

يتبين لنا أن العناصر التي تؤلف النماذج (ب) (ج) و(د) هي ثنائي وثنائي آخر يبدوان في ترتيب شكلي يخضع للمبدأ الذي صادفناه سابقاً هو مبدأ التناظر للخطوط المنحنية قليلاً.


أ ب أ ج أ د

يمكن أن يقرأ كجزء من النموذج. بعبارة أخرى، تصبح وحدة زخرفية من مستوى معين ومن شكل محدد، وحدة فرعية لمستوى آخر معادل له. إن مثل هذا الارتباط يكشف دون شك وحدة العمل ومبدأ تماسكه.

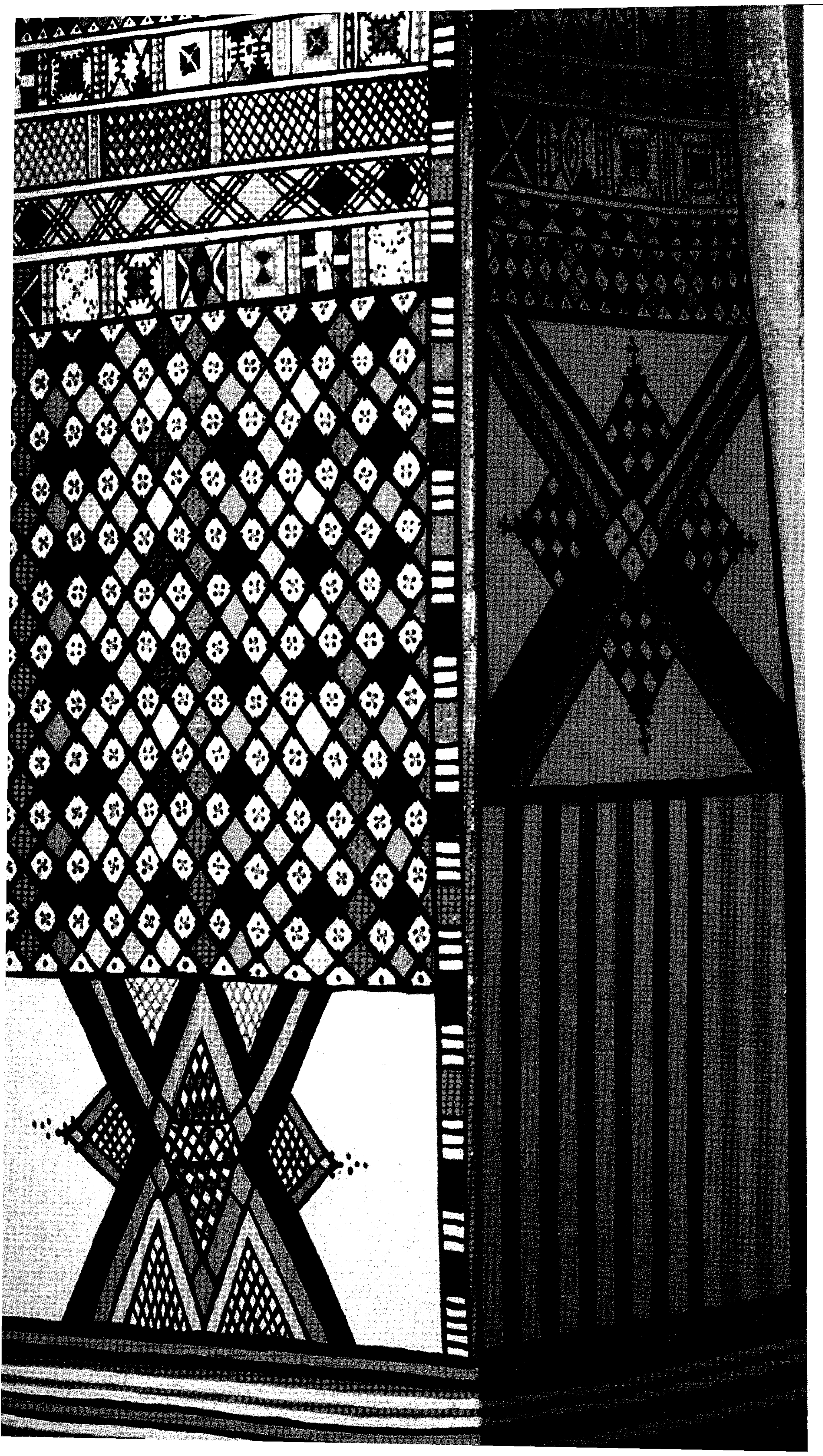
بالنسبة للزخرفة السابقة، صعدت شريفة درجة أعلى في تعقيد النماذج مع المحافظة على التناظر المزدوج للخطوط غير المستقيمة تمامًا. وهذا النظام ما إن يتوسع حتى ينتج فيه كل نموذج

إذا ما قاربنا مرة أخرى ومن منظور تكويني مجمل زخرفات جهاهة وشريفة، يتبين لنا أن غرفةً تختلف عن غرفة أخرى لدى شريفة، كما يختلف جدار عن جدار آخر لدى جهاهة.

إن الوفاء للروح العام لا يمنع وجود بعض الابتكارات الخاصة. ذلك لأن الدخول في التفاصيل التي تطابق أصغر الوحدات القابلة للعزل يظهر مدى حساسية الرسامة تجاه حوافز لم نعرفها من قبل. ماذا يمكن أن يقال بصدد



تمت زخرفة باب غرفة الجلوس هذا بمعينات تتوزع ألوانها بشكل عشوائي ولكنها تتساوى بالمقدار. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، فاطمة الثانية)



ما يميز هذه الركيزة هو أنها مزخرفة بغزارة في واجهتها كما على جانبها. ويمكن عزو هذا التكاثر الزخرفي إلى موقع الركيزة بالنسبة إلى باب المدخل. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، فاطمة الثانية)

الاستلهام المعاصر لبعض الملامح الأكثر غرابةً، أعني شكل هذه الطائرة بأربعة محركات التي تحلق بخفر فوق الزخرفة؟ إنها مثاقفة تزداد جذريةً بقدر ما تطاول المستويات الأكثر حميمية لدى الإنسان: حيز الحلم وحيز الرغبة في السفر بوسائل أكثر حداثة. فالطائرة هي التي تنقل اليوم حجاج العالم أجمع إلى مكة المكرمة، ولقد سأل شيخ من تمبكتو «تشاتوين» Chatwin: «كم من الوقت سيلزمني للطيران من هنا إلى مكة المكرمة؟»، ولابد أن الإجابة تطابق الواقع والحلم. إلى ذلك، من الواضح أن الطير على علاقة دلالية مع الطائرة ذلك أن للاثنين جذراً واحداً، وأن أحدهما ليس سوى ترجمة تقنية للآخر من أجل التحكم في الفضاءات والمسافات، وكلاهما يتلاعب بجاذبية الأرض والقوانين المادية. الأول يرمز للقاء إلهي، وكذلك الثاني بما أنه يوصل إلى المدينة المقدسة!

مثال ٣:

المبدأ الذي اعتمدته فاطمة الثانية مختلف كثيرًا، إذ تظهر نماذج مركبة وفق ترتيب تسلسلي غير مقيد. إنه تطور حر يستثمر جدولاً غنياً من النماذج التي يذكر توليدها بعمل آلة المشكال حيث يولد مزيج من عناصر أساسية متماثلة نتائج جديدة باستمرار. عند مقارنته بالنموذج الأول، يظهر عمل فاطمة الثانية، أن عدد النماذج مرشح للازدياد بالنهل من الخبرة الشخصية. فالوحدة الكبيرة التي تتسم بها أعمالها الزخرفية تشير إلى أن تصور النماذج لا ينتج عن خيال مجنح بل عن استعمال دقيق صارم لمواد مهيكلة (عناصر أولية يعاد ترتيبها).

الشكل الذي يقوم على التماثل والإيقاع يقترب بطبيعة الحال من العمل الحرفي. فهل أرادت فاطمة الثانية بحدسها الابتعاد عن هذه الحرفية؟ أمر واحد مؤكد هو أنها تستمد كامل افتخارها بتميزها من ابتكار نماذج جديدة انطلاقاً من المعين التركيبي الذي لا ينضب حتى وهي تذكرنا ببعض النماذج المعهودة في السجل التقليدي كالمشط، والمربعات، والمتصالبات والأعمدة. تعبر فاطمة الثانية عن أسلوب خاص وفق معايير واعية أو غير واعية تشهد به أعمالها كلها.

إن الفوارق التي تميز الأشكال المختلفة هي نتاج التوظيف المتفرد لعدد محدود من المبادئ. ثمة قواعد واجبة - إما للضرورة أو للخيارات الحرة - تجربها الرسامة. أكثر ما يذهل في الشكلين الأولين هو أهمية الايقاع وهيمنته كمبدأ منظم، وفي الوقت نفسه إرادة التحرر من أي مخطط شكلي محدد سلفاً. فالنظام الكامل والرتيب الصارم يسيئان إلى الإبداع الفني. ووجود إبداع ما أمر ضروري لظهور التفنن، ومن هنا الطريقة المبتدعة التي يندرج الإيقاع عبرها في كل رسم. مقابل هذا نلاحظ أن تركيب سلسلة النماذج لا يخضع عند فاطمة الثانية لأي مقتضى منطقي، أو بالأحرى لا يعرف سوى بعد واحد وهو التتابع من دون أي اهتمام بالإيقاع بالمعنى الدقيق للكلمة.

هذا العرض المركز لرسوم شريفة وفاطمة الثانية الحديثة العهد له مبرر وجيه، إذ إنهما بقيتا طويلاً وحيدتين في الميدان. أما تسجيل نقاط الاختلاف فهو انعكاس طبيعي لوضعية المنافسة بين فنانتين متميزتين من جماعة واحدة. فهما عادة ما تؤخذان كنموذجين، وقد خضعت رسومهما لاضطراب دائم بين ضرورة البقاء ضمن معايير الجماعة والرغبة في الابتكار بمعنى التفرد والإتقان.

الزخرفة ككل

يجب عدم اعتبار الترتيب الداخلي مجرد تجميع لعناصر مستقلة، بل كمجموع متماسك ومجال متناسق ومهيكل؛ حيث إن الرسوم الجدارية والأثاث المدهون داخل المنزل عناصر تترابط جدلياً في ما بينها. وبالفعل تتلاءم الزخرفة تماماً مع الأثاث، وبالتالي فإن الزخرفة تتوقف حيث يبدأ الأثاث لتعود فتبدأ حيث يتوقف الأخير، فلكل غرض مكان وكل غرض في مكانه.

تتكون كلمة «مجلس» (أي غرفة الجلوس) من الجذر «جلس» الذي يصبح فعل «إجلاس، أو تعيين مقاعد الضيوف»، مما يشير إلى وظيفتها الأساسية. في هذه الغرفة توضع القعادات ذات الأطر المجدولة (قعدات) لتؤثث كامل الجدران. لا يوجد هنا فضاء غير مؤثث؛ وذلك لأنه قد تم أثناء البناء تحديد مقاسات الغرفة بالنظر إلى عدد المقاعد المطلوب وضعها فيها. وبالرغم من تصميمها عالية بما فيه الكفاية، فإن القوائم الخلفية تستند إلى حاجز أرضي ترابي بينما القوائم الأمامية موضوعة على نعلات هي أيضًا



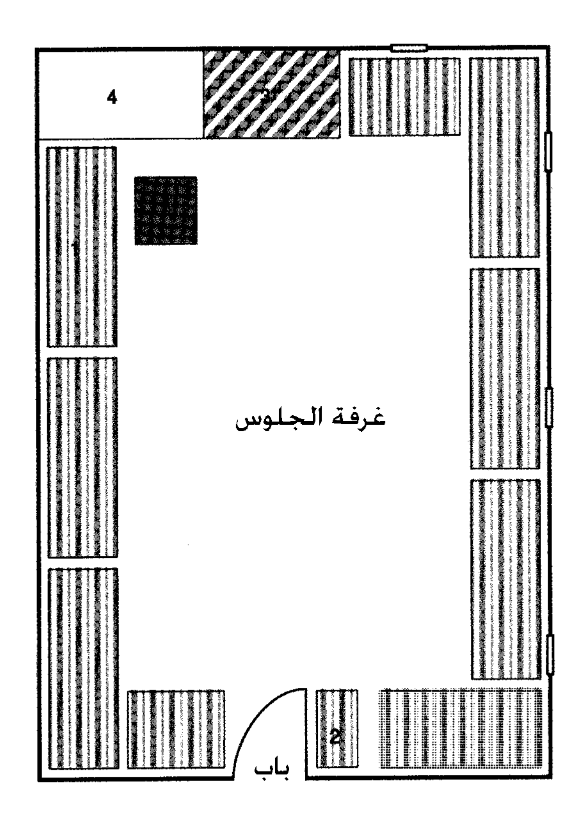
مـــا تـــــزال قاعة الاستقبال القديمــة هــذه التي تــم الحفاظ عليها لأغراض السياحة. مسكونة بأصداء الكثيـر مـن الأحــاديث الحماســية.
بساطــة زخــرفة البتــرة مرتبطة بشكل وثيق بوجود الأغراض القريبة:
مجموعات من الصحون على الجدران وقصعات مصفوفة على حافة الكورنيش التي تسري تحت السقف.
هناك باب يفضي إلى غرفة التخزين يقع في امتداد البترة. وإلى يسارها خزانة الأواني حيث جمعت الأغراض الضرورية للضيافة.
ومن الرافدة الرئيسية تتدلى سلاسل كانت تعلق عليها قناديل زيت البلق، على شــكل قــالب كعكــة الفاكهة. الأرضية الطينية مزخرفة بنماذج (حراشف السمك).
(تهامة الهضاب. رجال ألمع. رجال)

مصنوعة من التراب بحيث يرفعها الكل إلى عشرين سنتيمتراً تقريبًا فوق الأرض. إجلاس المدعوين يعني رفعهم على مقاعد عالية ترفع من مقامهم. أما توزيع النوافذ المرتفعة إلى مستوى كل قعدة فتؤمن التهوية الضرورية خلال فصل الصيف الحار.

يبرر توزيع القعادات مظهر الحيز السفلي من الرسوم الجدارية (العُماري) إذ تتكون من خطوط عمودية عريضة وهي بنية تبقى خصائصها دون تغيير، سواء اتخذت مكانًا على مساحة صغيرة أو على مساحة أكبر. فالجزء ينوب عن الكل والبنية تتقدم على الشكل.

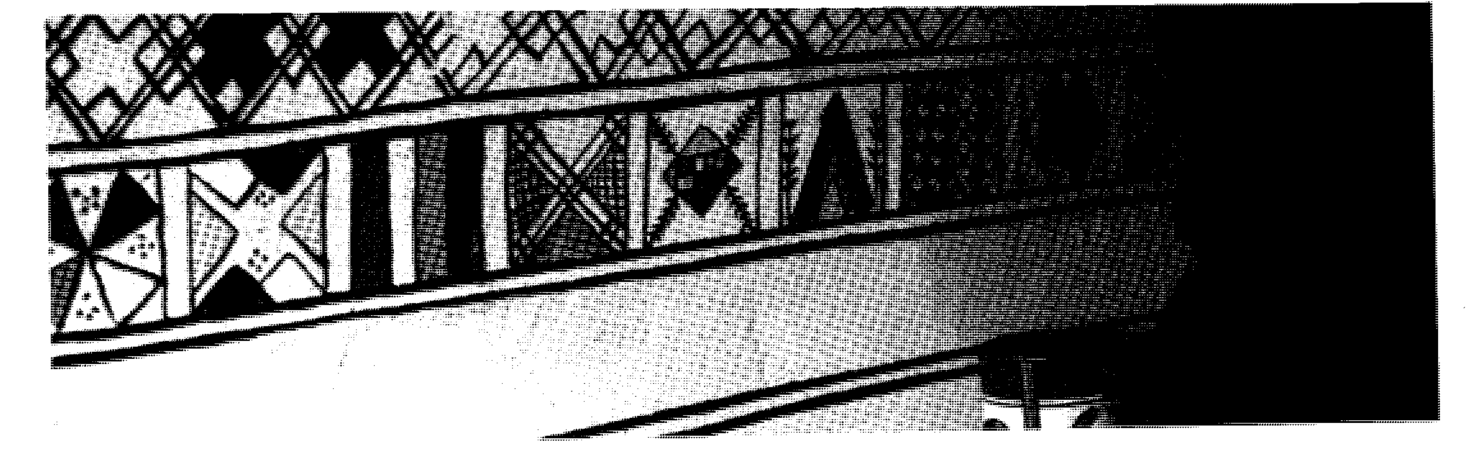
على غرار الأغراض الأخرى الواقعة في مجال الثقافة المادية كالأثاث أو المباخر، فإن قوائم القعادة ونعلاتها والحواجز في ما بينها تتقاسم مع الملابس التقليدية بنى سطحية ملونة الخطوط ذات صبغة واحدة، ولذا فهذه وتلك تبدو وكأنها مستمدة من سفر تكوين مشترك. إنها وحدة أسلوب الحياة والرسم.

يسمح مقعد صغير (كرسي ٢) للمضيف أو لصانع القهوة بممارسة أعماله براحة بال. وأمام الحاجز الذي يتصل من جانب واحد بواجهة البترة (٣) لتكوين المخزن (رباعه ٤)، توجد تختة صغيرة (٥) جمعت عليها الأغراض اللازمة لمباشرة الضيافة، وهي لوازم ذات إخراج مسرحي لا يتغير: مبخرة، أباريق قهوة، نجر، إبريق شاي، فناجين، كؤوس، إلخ. وتذكرنا هذه التختة بنظيرتها في تهامة التي قد تجدها خارج بعض العشش.





يدل نموذج «حراشف السمك» على استمرارية غير متوقعة بين الماضي والحاضر، بصرف النظر عن نوع المادة التي تكوّن دعامته: من الأرضية الطينية إلى الموكيت مروراً بالإسمنت المفروش على الأرض.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال)



تؤمن عائلة زيد استمرارية تقليد «رجال» وتعبر في آن عن إبداعها الشخصي.
المساحة الزخرفية مقسمة إلى سجلات أفقية تقسم بدورها إلى عدد كبير من اللوحات حيث تعبّر عن نفسها كنماذج مستقلة إنما معبّرة.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، عائلة زيد)

يعتمد تعقيد واجهة البترة بشكل وثيق على غياب أو حضور الأشياء المصنّعة التي توضع بجانبها. تقتضي حالة الغياب أن تكون الجدران هي أيضاً مرسومة. وفي الحالة الثانية، تستكمل صفوف الصحون بقصعات ملونة توضع فوق العوارض الخشبية المثبتة تحت السقف، وهي أدوات منزلية تحولت إلى أغراض جمالية يتباهى بها. هذه الأغراض كلها ترمز إلى استهلاك عظيم الشأن، وكلها تنطوي على إيقاع مشترك. من غير الوارد استخدام هذه الأغراض، لكنها في مجملها توحي عبر تكرار الأطقم بأنها هنا لخدمة عدد كبير من الضيوف، وتؤكد بالتالي أن صاحب البيت يعيش في بحبوحة مادية وله مكانة ونفوذ[٧٩]. مجموعات الصحون تكون عادة موزعة من فوق إلى تحت على ثلاثة صفوف وفق حجمها المتدرج من الكبير إلى المتوسط إلى الصغير. ونظرًا لكونها مستوردة من عدن، فإن بلدان منشأ الصحون والقصعات متنوعة: صنع اليابان، صنع في هونغ كونغ، صنع في تشيكوسلوفاكيا، صنع الإمبراطورية البريطانية، صنع في الصين، إلخ...

تعبّر هذه العناصر المادية، من حيث المكان المحدد الذي توضع وتبقى فيه دائمًا، عن نمط استقرار حضري عريق، وهذا مظهر اختلاف قوي مع حالة الشغور التي تميز غرف الجلوس في السراة حيث يبدو أن طريقة الحياة البدوية ما تزال قوية الحضور في الوعي العام.

إذا كان نمط الحياة محدداً بالجدران أكثر منه بالأرضيات والسقوف، فإن الأخيرين ليسا مهملين، بل يحظيان على العكس بالاهتمام. الأرضية الطينية [٨٠] نقشتها أياد خبيرة بأرباع دوائر يغطي بعضها بعضاً على طريقة الحراشف التي تظهر في مجموعات متجاورة تنفذ بأطراف الأصابع[٨١]، وفق مبدأ ذكر سابقاً خلال الحديث عن تهامة. تتجه النماذج كلها نحو الباب وذلك لأسباب منطقية تمامًا؛ لأن الرسامة تعمل وهي متراجعة من الداخل إلى الخارج. ومن الضروري منح الأرض بضعة أيام لتجف، ولتسمح للروائح الكريهة المنبعثة من روث البقر المستعمل بأن تتبدد. فهذا الروث يجعل الأرضية صلبة، وإدخال الألوان بين الخطوط الدائرية تنعش الأرضية عند مستوى هياكل القعدات تمامًا كما يفعل نور الشمس إذ يخترق الزجاج الملون راسماً على الأرضية بقعاً متعددة الألوان.

لا شك أن ترتيب غرفة الجلوس على هذا النحو يستدعي بعض الملاحظات. فاستعمال القعادات وخزانات الأطباق والأرضية المنقوشة في شكل حراشف، والخيار بين رصف أغراض على الجدران ورسم الجدران، تشكل منتجات جمالية تميز مجتمعًا واحدًا يتمتع بأسلوب خاص بمنطقة تهامة بالمعنى الواسع للكلمة. أما «رجال» فتقع في تهامة الهضاب، وهذه المنطقة التي تشكل نقطة اتصال بين السراة وتهامة الساحل تقع في أرض عربية لكنها قريبة من إفريقيا. لذا تتشكل معالمها الثقافية من تقطع وتفاعل ملامح منازل السراة وأكواخ إفريقيا.

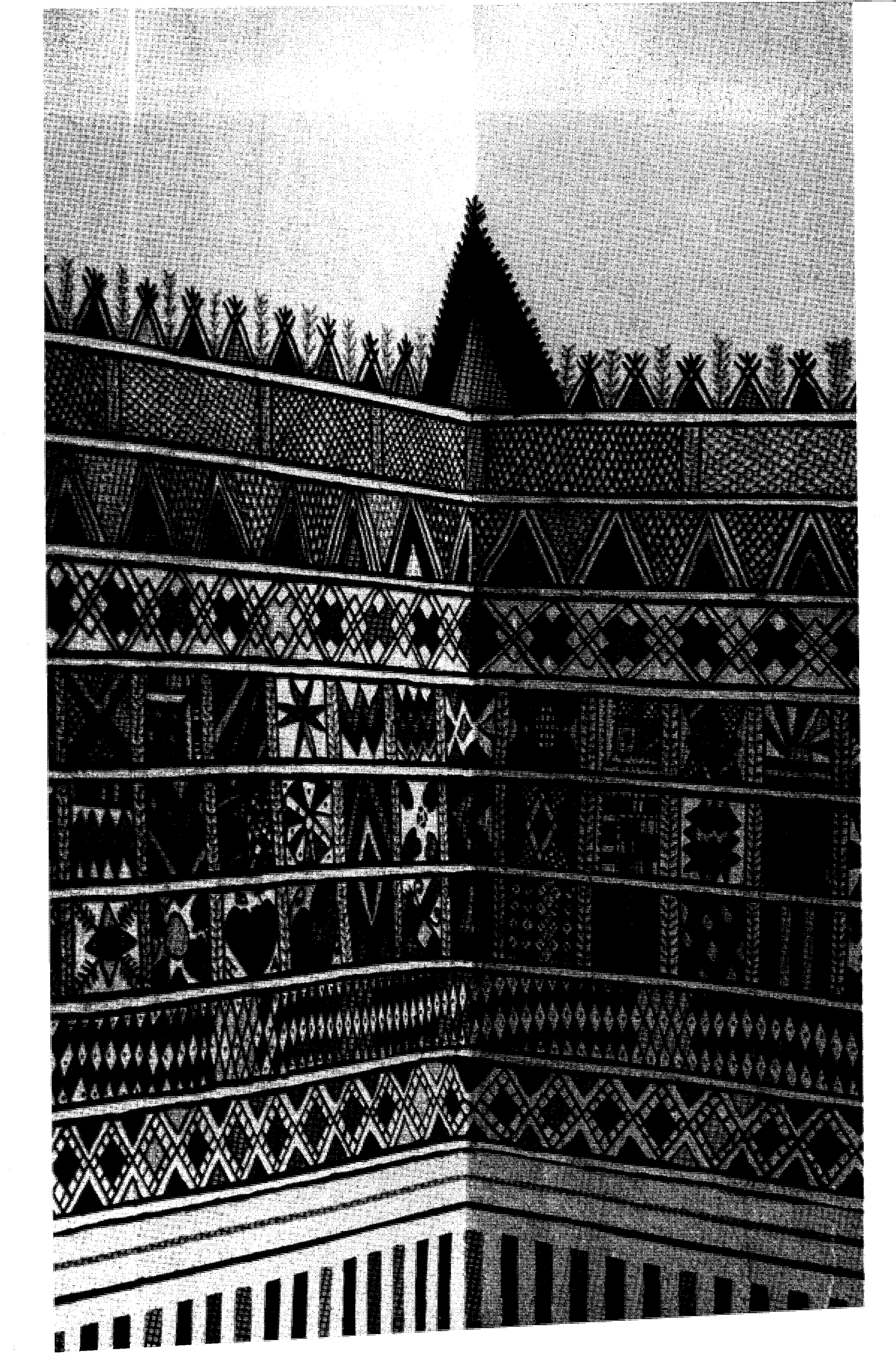


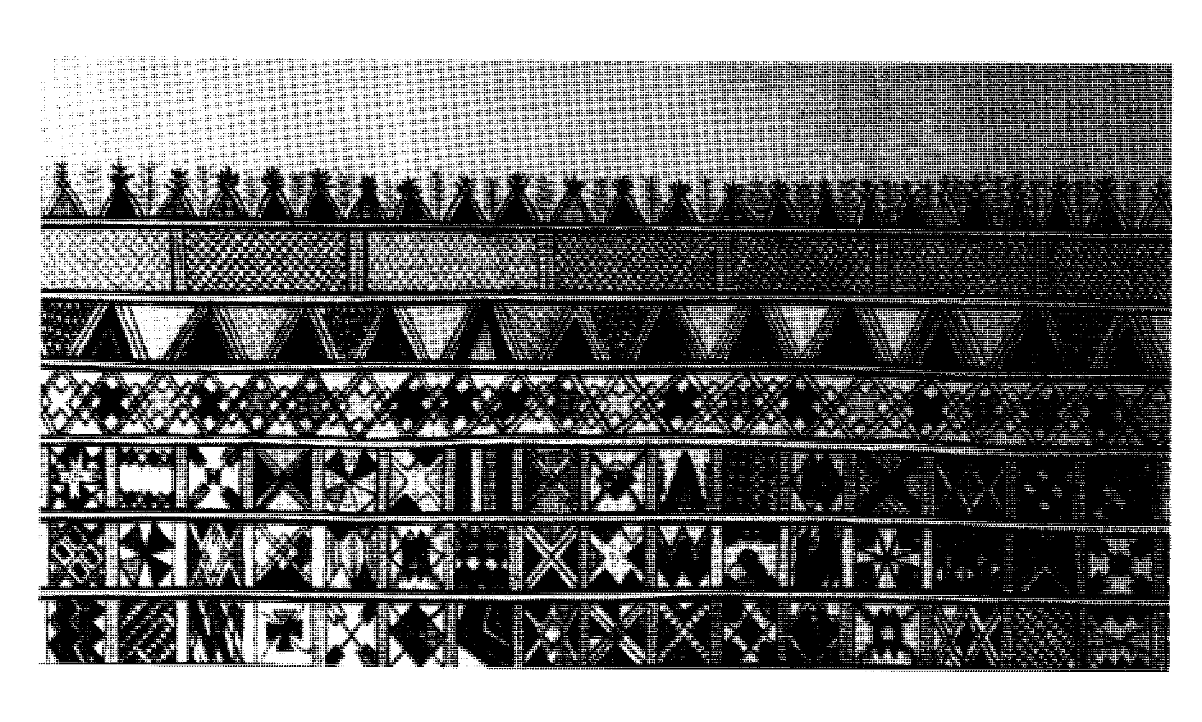
تنافس ساخن

يعبر تفاوت قيمة الزخارف عن ذاته بطرق متنوعة، بدءا من الإعجاب الأولي البسيط الذي يبديه الزوار إزاء جودة العمل وانتهاء بالبحث عن رسامة موهوبة يمكن أن تنفذ العمل على ذوق صاحب البيت ذاته. ولقد تقاسمت فاطمة الثانية وشريفة هذا الامتياز المتمثل بزخرفة مجمل البيوت الحديثة في «رجال» وفي ما يجاورها من مناطق. لقد علمت أن منافسة عنيفة كانت تقوم بينهما، فالعائلة التي تجمعها صلات قربى بإحداهما كانت تدعو هذه بدلا من الأخرى لتزيين غرفة الجلوس. أما خارج الوسط العائلي، فقد لجأ البعض إلى دعوة هاتين الرسامتين لأنهما قد حازتا شهرة مكرسة في المنطقة كلها. كانتا تعملان آنذاك للكسب، إذا فهمنا من ذلك أهلية الربح المترتب عن الموهبة المتميزة والشهرة الواسعة. فالمنافسة والمزاحمة هما الحافزان اللذان يدفعانهما لتجاوز الذات باستمرار، ولقد تبين أن الاضطراب بين الفنانتين كان يزداد خصوبة وعطاءً نظرًا لكونهما الوحيدتين في ميدان المنافسة. أحد المعجبين بلا شرط أو قيد بشريفة أوضح لي أنها ترسم بيد مرفوعة دائما بينما تستعمل فاطمة الثانية مسطرة، مما يضفي على عملها مظهراً أكثر آلية وإن كان شديد الإتقان؛ هذا الإتقان الذي قد يعده البعض خيانة للعمل الفني المتحرر والخلاق.

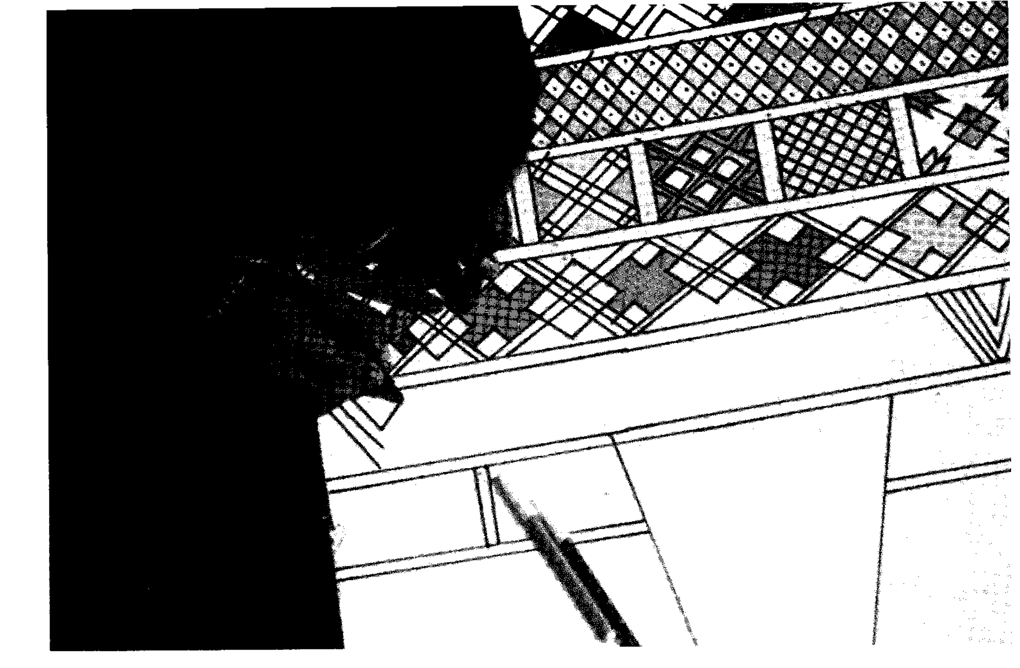
وبالرغم من غياب شريفة المفاجئ إثر حادث مأساوي وقع لها عام ١٩٩٥م، ما يزال السكان المحليون يصرّون على المقارنة بينهما لدرجة أنهم أوجدوا بين الرسامتين شرخًا يضطر كلاً منهم على اتخاذ موقف محدد من هذه أو تلك. وأثناء إقامتي معرضًا للصور الفوتوغرافية [٨٣] هناك، سألني نائب الحاكم عن أيّ من أعمال الرسامتين أفضل؟ ولم أستطع الحياد إذ قلت له: إنني أفضل أعمال شريفة. فعلاوة على الإعجاب الذي أكنه لها، كنت أقدم لها تحية غير مباشرة ومبطنة بالاستفزاز؛ نظرًا للنجاح غير المحدود الذي تتمتع به فاطمة الثانية. لكنني سريعًا ما خففت على الفور هذه اللهجة السجالية المتحيزة بالتعبير المخلص الصادق عن إعجاب بالرسامتين. ومع هذا كان الصدى قد وصل إلى آذان معارف شريفة؛ فسارعوا إلى لفت نظري إلى أن رسومها تبدو حزينة لمجرد أنها داكنة.

وإذا ما تجاوزنا اختلافاتهما وخلافاتهما، فإن هاتين الشخصيتين الرمزيتين من «رجال»، تقدمان لنا من خلال نقوشهما البديعة معيارًا دقيقًا لحساسية جمالية مشتركة.





المرأتـــان في غايـــة الابتكـــار في رســـم النماذج ودقيقتان في التنفيذ. ولابـــد من مراقبـــة عن كثب لتقدير أدق التفاصيل. وخلافـاً لتأليفـات رجـــال الأخرى، فإن زخــرفــة الــزاويــة تختصـر هنا بعمود دون أيـــة خصوصية باستثناء ضخامتها. (تهامـــة الهضاب، رجال ألمع، رجال، عائلة زيد)



فتيات من عائلة زيد يمارسن الرسم على الورق.
(تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، عائلة زيد)

من فاطمة إلى أخرى

يجدر بنا أن نتساءل عن أسباب الهجر الذي يشهده هذا النشاط الجمالي اليوم. يبدو أن السبب الأهم مرتبط بشكل أساسي بالممارسة المعمارية، إذ يكفي أن يتغير أحدهما كي يختفي الآخر. وقد لقيت آثار الأصابع في الأرضية المصير نفسه حيث إن أرضية الخرسانة جعلتها تختفي لصالح السجاد المستورد.

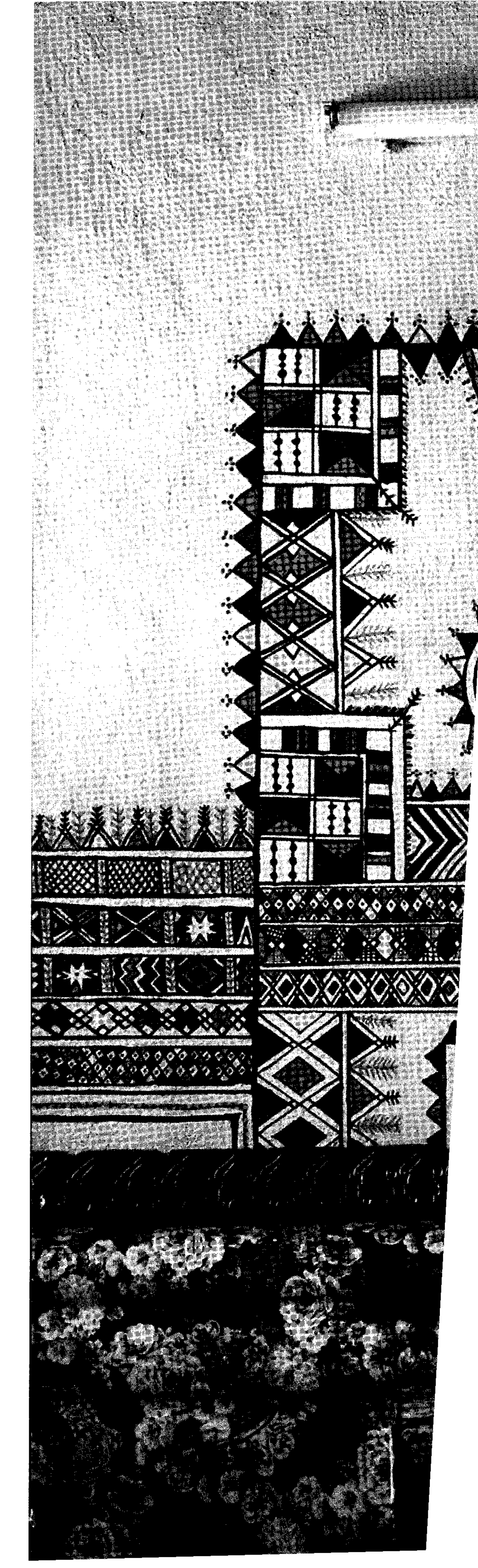
إن معرفة كهذه تضيع، لأنها كانت تنتقل من جيل إلى جيل بفضل الممارسة المعمارية التي ظهرت في سياقها واستمرت بفضلها. ليس لشريفة أولاد. وابنة فاطمة الثانية الوحيدة لم تبد أي اهتمام بهذا التقليد الجمالي على الإطلاق، وهي تفضل كما ورد على لسانها «الاهتمام بأولادها وبالأمور الحديثة». وهذا المثال يدل دلالة أكيدة على أن السلوك لا يظل متصلاً بالضرورة من جيل لآخر. في المقابل، يمكن اعتبار زوجها شغوفاً بالفنون القديمة ومتشبعًا حد الولع برؤية لـ «رجال» التقليدية المثالية التي تجاوزها الزمن. لقد طلب من فاطمة الثانية أن تزخرف له غرفة الجلوس وما يزال يسهم بحيوية قوية لإعادة الروح لهذا التقليد كيما ينهض مجددًا.

لقد أبدى شريكي وصديقي المحلي قلقه من احتقار الفتيات لهذا التقليد الجمالي. وبالفعل، يبدو أن التوجه نحو البيوت الحديثة وإدخال التلفاز إلى جانب التعليم يضعف من عمليات النقل الثقافي من الأمهات إلى البنات، ويحدث تطوراً في الذهنيات يبعدهن عن الماضي. وعندما ذكرت له إمكانية العودة إلى هذا التقليد الجمالي العريق، قال لي: إنه حاول إثارة اهتمام إدارة التعليم بالمنطقة لعلها تسهم في إحيائه لكن من دون جدوى. فباسم الحداثة تبتعد الفتيات عن هذا «النشاط اللائق بالجدات» وهن يفضلن عليه، بحسب تعبير أحد الأصدقاء، «متعة التزين بالمكياج».

وفيما كنت أبحث بمشقة عن رغبة لدى حفيدات فاطمة الثانية عمن تحمل الشعلة مجددًا، وجدت فاطمة الثالثة، حفيدة فاطمة الثانية من فرعٍ آخر، تقتنع بتمنياتي وقد عاد إليها الوعي. لاحقًا، وبعد أن راج كتابي «لوحات من العربية» Tableaux d'Arabie في بلدها، أبلغتني عبر رسائلها أنها بدأت تتبع تعليمات فاطمة الثانية المؤتمنة الشرعية على هذا الفن؛ لأنها هي التي يعود إليها تجسيده وتأمين استمراره. هل استعادت الحفيدة النور المشع من نظرات جدتها؟ ربما، لكن المؤكد واقعيًا، وفي ما وراء الطموح المعلن أنه يجب أن نرى في هذا التحول وسيلة حديثة لمقاومة الضجر في محيط إجتماعي ضيق وخانق. وفي تلك الرسائل ذاتها أفدت بأن أجانب من جنسيات مختلفة قاموا بزيارتها «ليروا ما إذا كانت أقوالي صحيحة أم خاطئة»!

لكن تبقى نساء عائلة زيد اللواتي تخلين عن النموذج القانوني القديم للزخرفة. فدون التشكيك في وجهات التقليد، باشر هؤلاء النساء افتتاح فرع جديد ينمو على الجذع القديم. هنا يلزم التمييز بين النماذج التي هي من ثمرات خيالهن، وتلك النماذج التي تحيل إلى السجل التقليدي. وإلى هذه النماذج تضاف أشياء أخرى كانت حاضرة في مجال إدراكهن. واعتمادًا على الفرضية الشائعة القبول والتي بموجبها يمكن تبرير التغيير المفرط لتصوير الأشياء بعد اختزالها، يمكن تفسير كون معظم الرسوم الهندسية تبدو وقد تعززت بفضل الطريقة التي اتبعتها هذه العائلة. فهناك أولاً التبسيط بواسطة النمنمة، ثم استكشاف التحولات التي يستجيب لها النموذج الذي ينتج عنها، وينفخ فيها روحاً حيوية جديدة عبر تبدلاته المتتالية. هكذا تسمح لنا العلاقات التي تخلقها النماذج الهندسية مع الشكل الصوري بأن نؤكد أن هذا الأخير حاضر داخل تلك النماذج كسمة متنحية تختبئ تحت السمات المهيمنة.

بالنسبة لفتيات عائلة زيد الثلاث اللواتي يعملن تحت إشراف والدتهن، يبدو هذا العمل وكأنه تعبير رمزي عن نزعة لعبية حية طال كبتها. وإليهن تعود الآن مهمة الانطلاق مجددًا، عبر المدرسة، ويا للمفارقة، لكي تتمكن أخريات من اتباعهن.

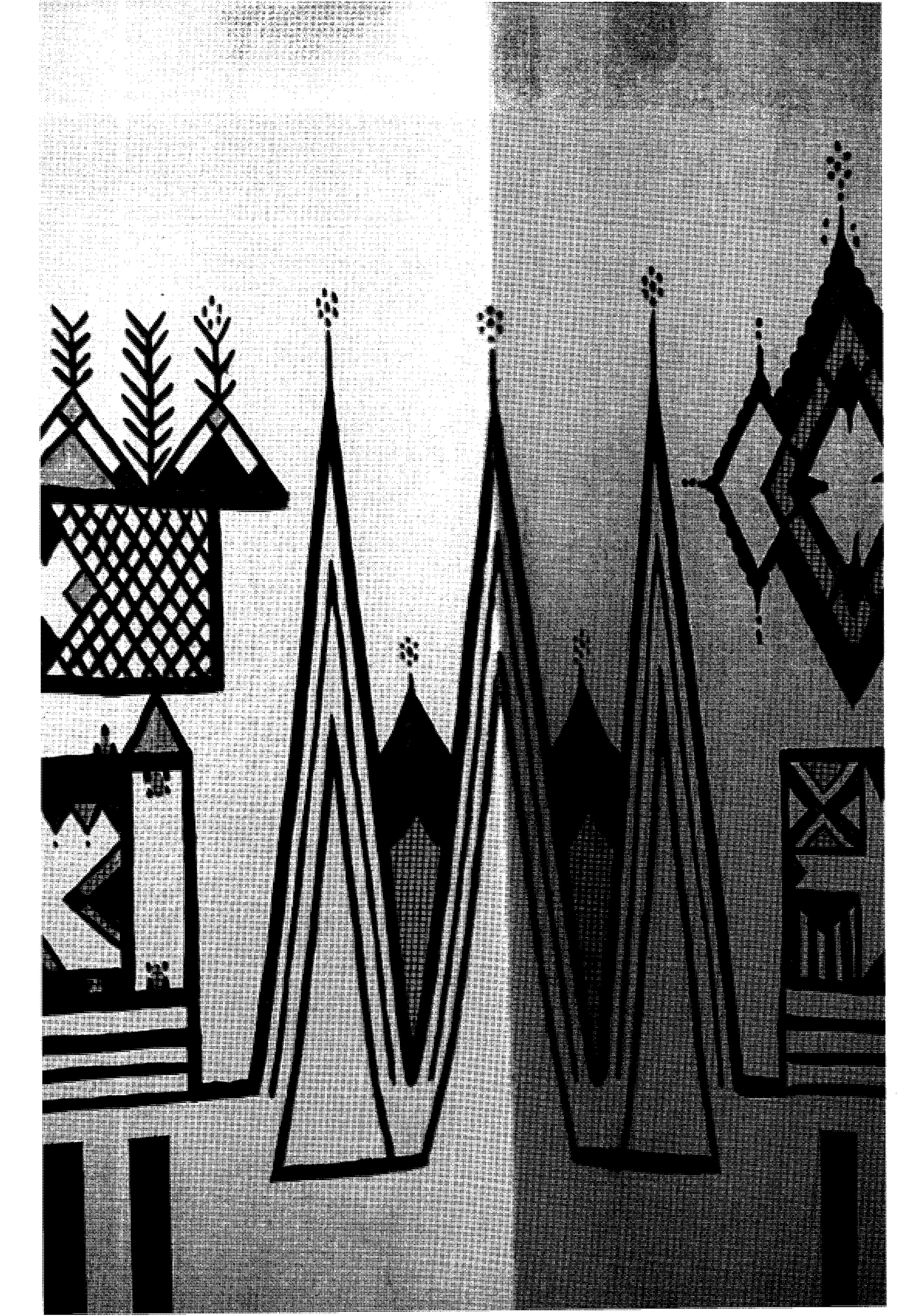


واجهة برسم خداع يظهرها كركيزة. في وسط الصورة على شكل (+) يظهر اسم الله، مدوناً في دائرة مشعة. هذا التسجيل يشهد على قدرة الفتاتين على القراءة ويشارك في شعور ديني وطني مرهف. ويحل مصباح كهربائي محل قنديل الكاز المعتمد تقليدياً على الركائز. (تهامة الهضاب، رجال ألمع، رجال، عائلة زيد)





نساء هذا البيت في أبها، القادمات من رجال، كررن في قاعة الجلوس فن قبيلتهن بالتقيد بالنماذج والتأليف. على الجدار الرئيس، يتكوّن التأليف من سلسلة من ثلاثة نماذج مختلفة، تتكرر بشدة من سلسلة إلى أخرى. في المقابل، تتوالى في السجل الأعلى وحدات من خمسة نماذج أخرى. هكذا يتجاور إيقاعان مختلفان وكل سجل منهما يكسب ضخامة بالاحتكاك مع الآخر.
(أبها)

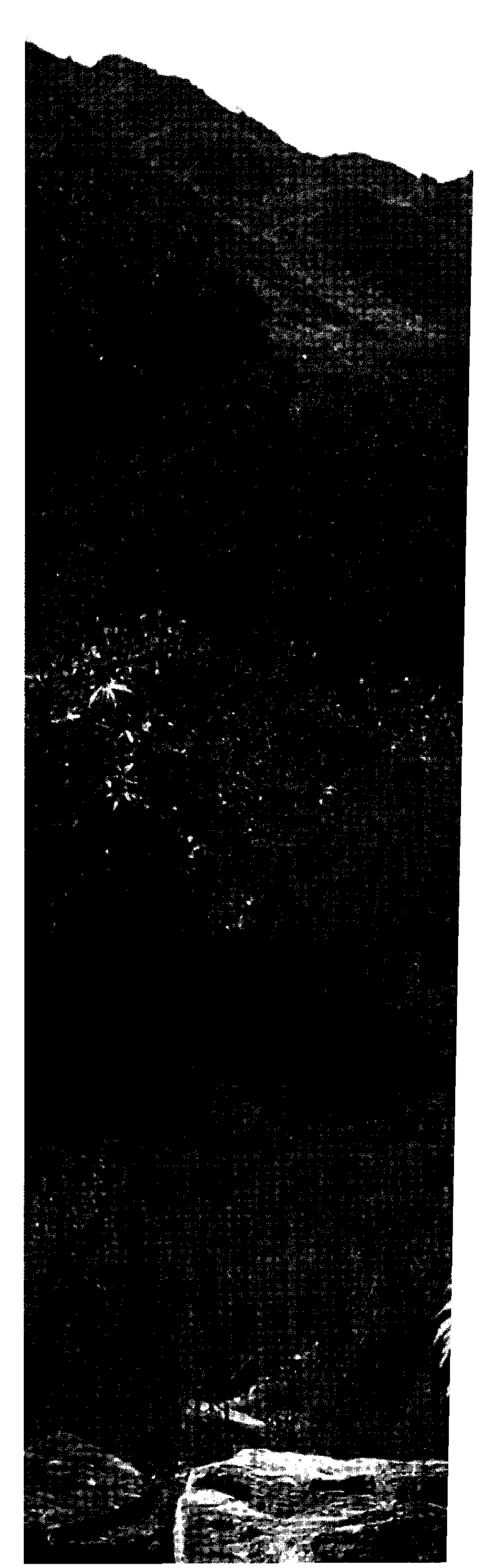




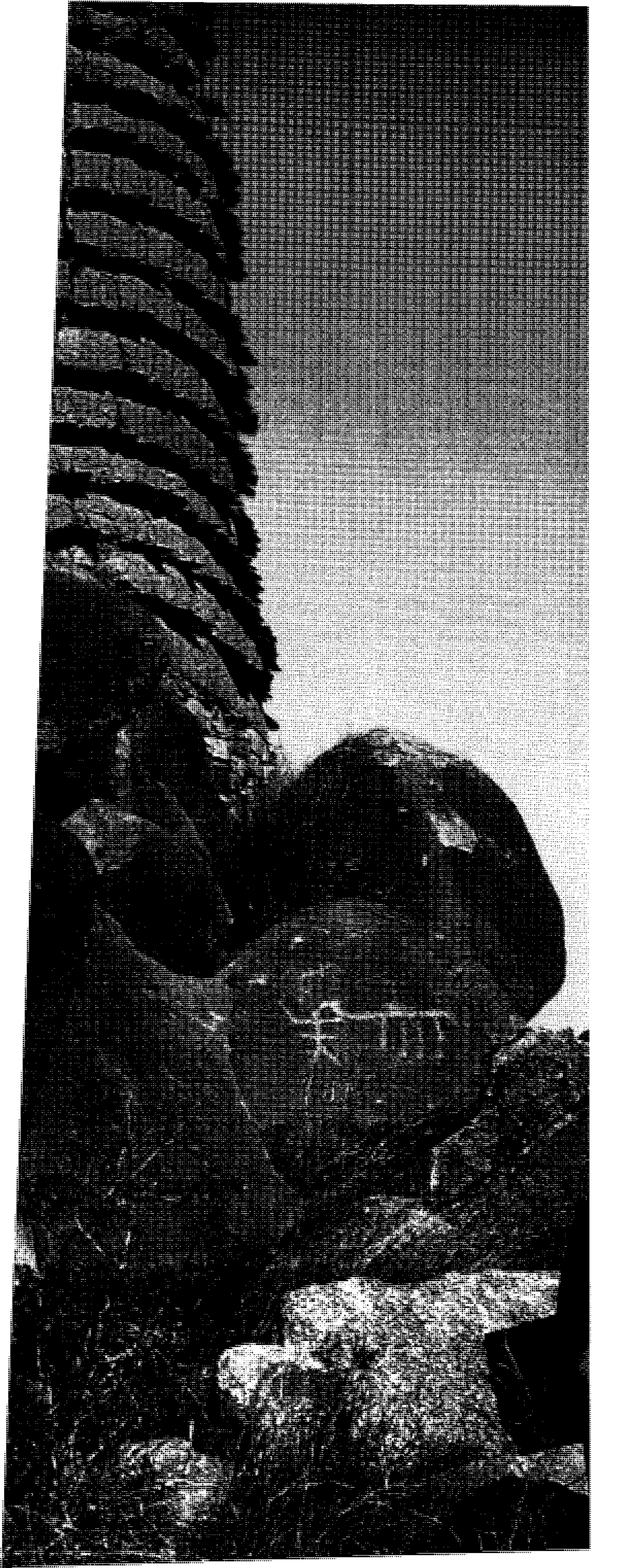
زخرفـــة الزاويـــة الثلاثية تبدو مصفاة تماماً؛ إنها تحدد هوية العمل بأفضل من التوقيع.
يلاحظ أخيراً أن الخطوط الداكنـــة غايتها الفصل بين النماذج.
(أبها)



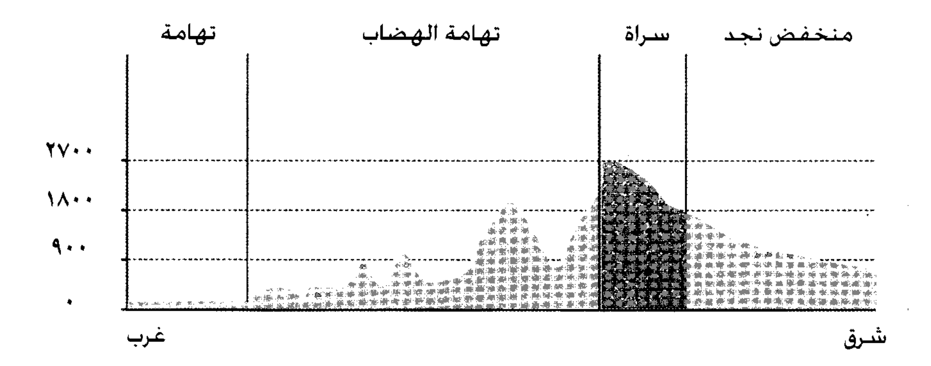
نباتات غضة وغير متوقعة تستقبلنا معلنة أننا دخلنا «العربية السعيدة».
عند الحد الفاصل بين العنصر المعدني والعنصر النباتي، يبرز حصن مراقبة من الحجر الجاف، تحد طوابقه أحزمة من المرو التي تهيكل وتزيد من قيمة ترتيب الحجارة الخطية.
(سراة)



السراة



ملاءمة الشكل والوظيفة: إذا كانت أبراج المراقبة والبيوت من طراز أبها تعتمد على مواد وتقنيات بناء متماثلة، فإن الأولى ذات قاعدة مدورة.
يرتفع هذا البرج على صخور تقوم مقام الأساسات وتضعه في منأى عن الفيضانات.
ونميز نقوشاً حيوانية من صناعة فظة ربما أنجزها راع عاطل عن العمل.
(سراة، قحطان، رفيدة)



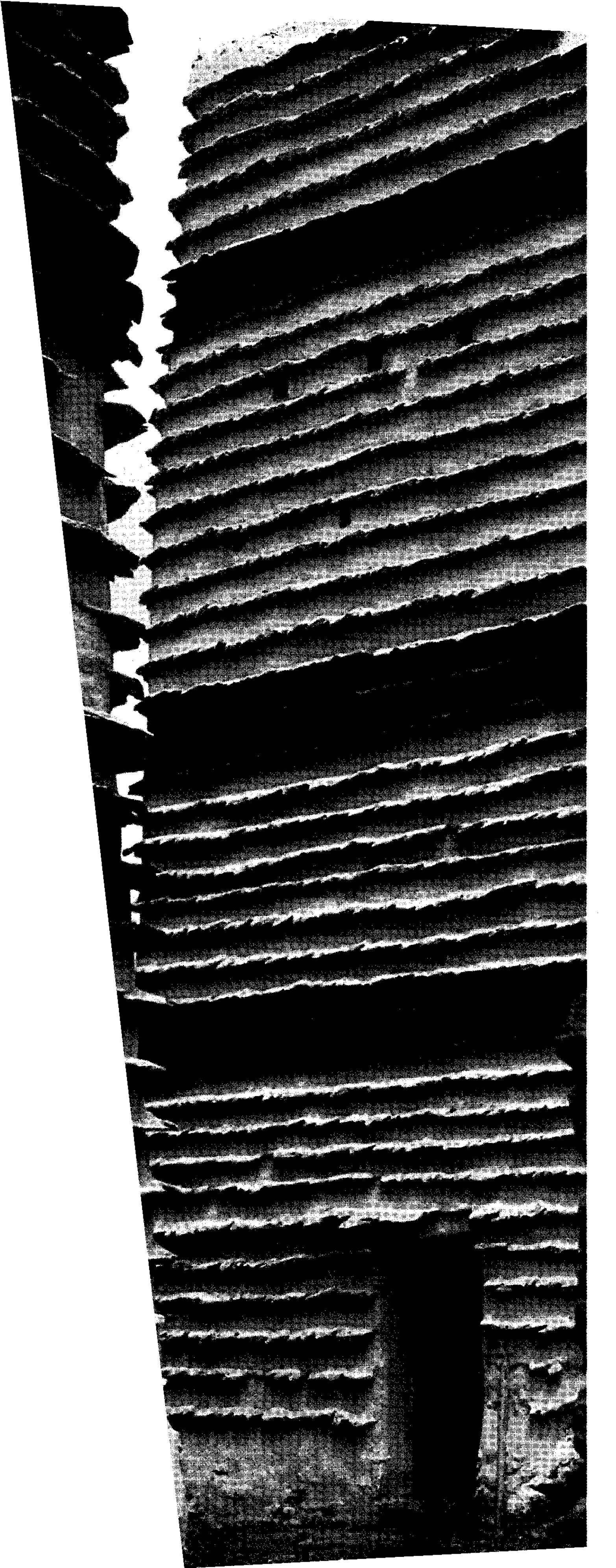
اللوحة الخلفية

السراة هي شريط من الأراضي العالية المعتدلة المناخ، بارتفاع يتراوح ما بين ١٧٠٠ و٣٠٠٠ متر، تشكل الطرف الغربي للدرع العربي على امتداد عشرين كيلومتراً في المتوسط. ويفصل منخفض جبلي مرتفعات جبال زهران عن سلسلة جبال الطائف حيث يمكننا تعيين الحد الشمالي للسراة. أما من جهة الجنوب فيقل الارتفاع تدريجيًا حتى المنخفضات المحيطة بظهران الجنوب حيث يبدأ الانحدار نحو واحة نجران الواسعة والتي تشكل آخر حاجز يفصل بين السراة واليمن.

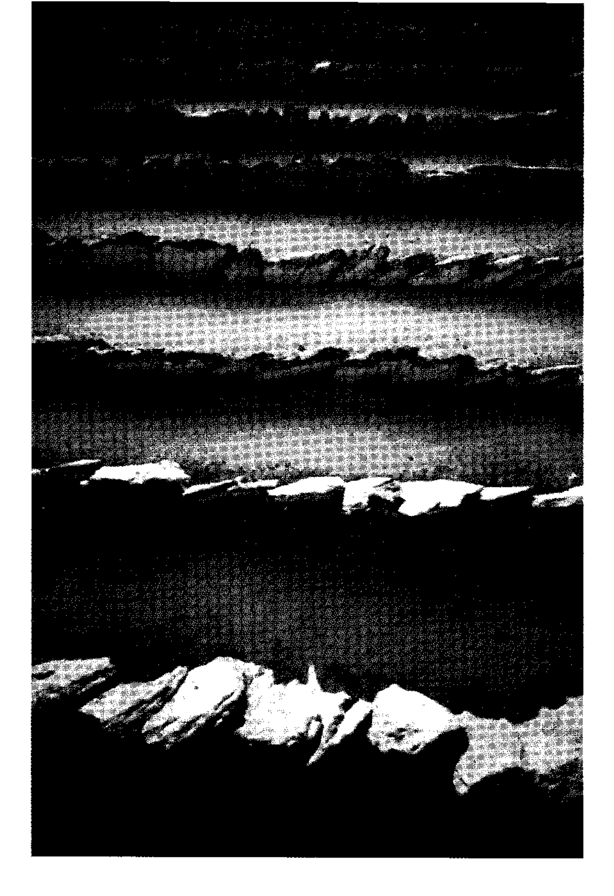
ومع جبال هضاب تهامة المتفرقة، تشكل السراة المنطقة الأكثر استقبالاً للأمطار ليس في عسير فحسب، بل في مجمل المملكة. وهذا ما يفسر الكثافة السكانية العالية جدًا حضرية الطابع، إذ لا يشكل الارتفاع، الذي يبلغ ٣٠٠٠ متر على الأقصى، شرطًا طبيعيًا قاسيًا على الحياة البشرية. تحصل السراة على الأمطار المتفرقة الناجمة عن الرياح الشمالية ـ الغربية في الشتاء وتلك الناجمة عن التيار الطرفي لـ«الموسم الجنوبي ـ الغربي» في الصيف. وتتراوح الأمطار ما بين ٣٠٠ و٥٠٠ مم٣ في السنة.

تتدفق الشلالات والسيول الموسمية من المرتفعات. وتتميز السراة بغابات العرعر، ربما كانت توجد هناك جنة عدن، كما كتبه عبدالله فيلبي St J. Philby الذي كلفه الملك عبد العزيز في الثلاثينيات من القرن الماضي بوضع خارطة الحدود الجنوبية لعسير. سابقًا، وفي زمن النبي (صلى الله عليه وسلّم)، كانت المنطقة خصبة بشكل استثنائي وهي التي كانت تسمى بالعربية السعيدة Arabia Felix. فإلى زراعة محاصيل القمح والذرة البيضاء يضاف العدس والبرسيم والخضروات المعهودة في البيئات المتوسطية المعتدلة. أما البن فينمو في سفوح المنحدرات الغربية على ارتفاع يتراوح ما بين ١٣٠٠ و١٧٠٠ مترًا.

وبالإضافة إلى نشاطاتها الزراعية، فإن الجماعات التي تعيش بمحاذاة المنحدر تربي قطعان الماعز. في الصيف يبقون في الأعالي، وفي الخريف والشتاء والربيع، مع هبوط درجات الحرارة، ينزلون إلى منتصف السفوح الغربية. وهذه الانتجاعات تستتبع وجود ملاجئ مخصصة للرعاة على شكل كهوف من الحجر. لقد استوطن في هذه المنطقة، ومنذ ما لا يقل عن ألفي سنة، سكان فلاحون. جُرش، التي ما تزال آثارها ماثلة على بعد ٤٠ كم تقريباً إلى جنوب شرق أبها، كانت سوقًا إقليمية اشتهرت أيضًا بصناعتها الحربية ولا سيما المنجنيق والدروع التي كانت موادها الأولية متوافرة في البيئة، وهي على التوالي الخشب والحديد.



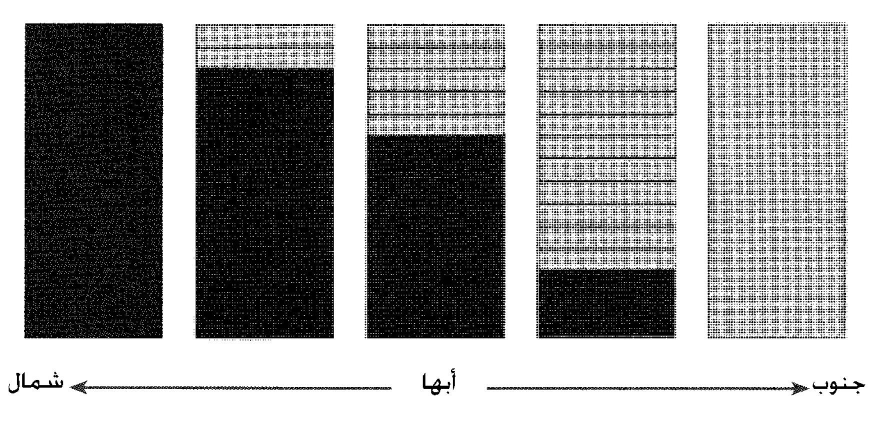
(صفحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧)
استعمال الطين لا يولد مطلقاً جدراناً متماثلة بين منطقة جغرافية وأخرى، ووجود مقادير متفاوتة من عدة معادن، ولا سيما أكسيد الحديد، يمنحها كل التدرجات اللونية.
ويمكن تكليس الجدران بالكامل كخلفية، في حين يقتصر التلوين على بعض الخطوط التي تشكل انقطاعات بإدخالها إيقاعاً آخر غير ذلك الذي تفرضه صفوف النتف أو «الرقف».
(سراة، قحطان، رفيدة، شهران)

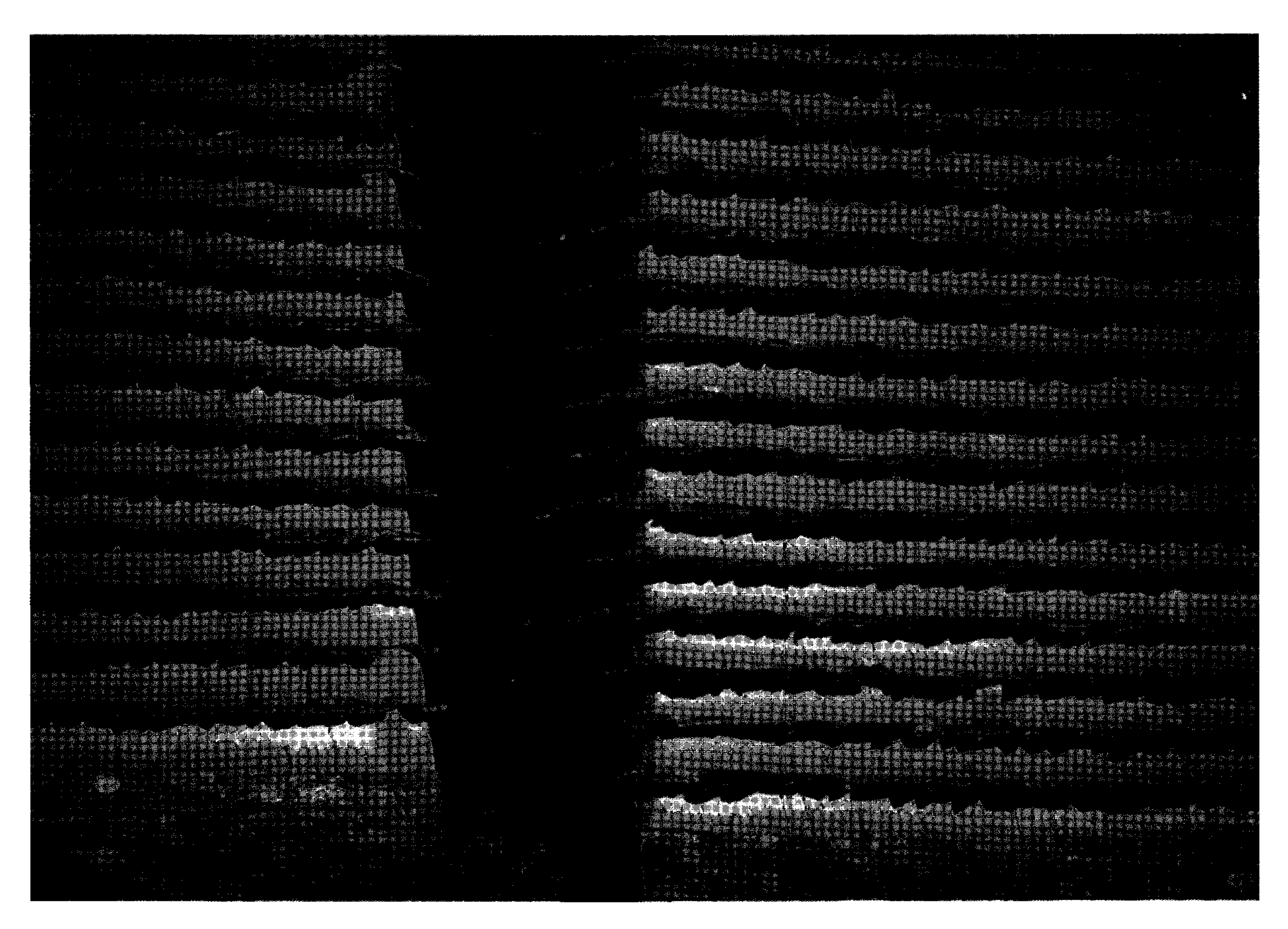


الهندسة المعمارية في الهضاب العالية

بين الحجر والتراب

لا يهمل أي من الموارد المتوافرة عند بناء منزل، ووجود مواد من أنواع مختلفة في منطقة واحدة يؤدي بكل بساطة إلى استعمال خصائصها على أفضل وجه ممكن. استخدام الحجر لبناء منزل لا يلغي استخدام التراب، بل إن الأمر يتعلق بقطبين ترتسم بينهما نماذج معمارية تقترب إما من بيت الحجر وإما من بيت الطين. وعندما يكون الحجر وطين البناء متوافرين معًا يتم الجمع بينهما بكل سهولة. المادتان تتعايشان بشكل عام مع هيمنة الحجر شمال أبها وهيمنة الطين في الجنوب. ولأنها تقع في منتصف الطريق، فإن البيت الأبهاوي يستخدم الطين والحجر دون أن يتغلب أحدهما على الآخر. يقول السكان الأصليون: إن البيت المنخفض يدعى «دار» والبيت المرتفع والمحصن يدعى «حصن». بروشازكا Prochazka [٨٤] شبه الأخير بالبيت ـ البرج وهو ما يلتقي مع المفهوم نفسه.





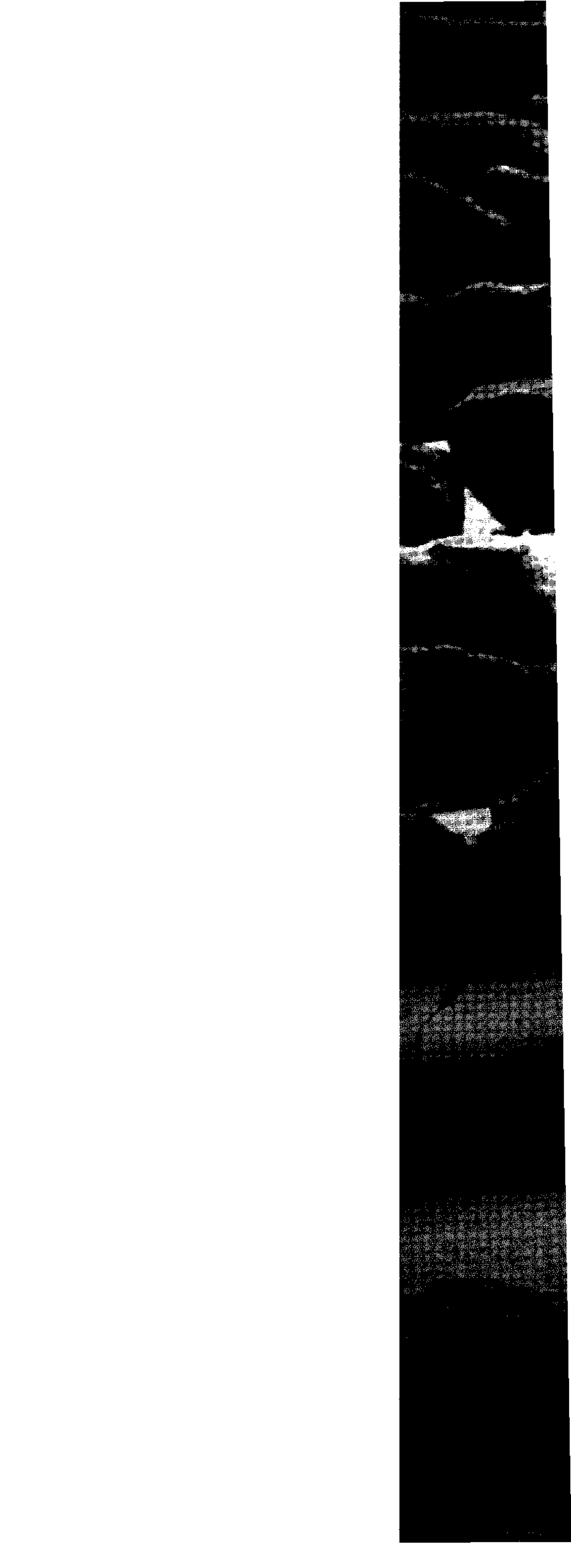
يدل البيت من طراز أبها في الوقت ذاته على أن البيئة الطبيعية، تقيد لكنها لا تحسم عملية اختيار المواد، لأن الثمن هو إضافة تقنية جديدة الهدف منها تجاوز هشاشة البيت الطيني في منطقة ممطرة.

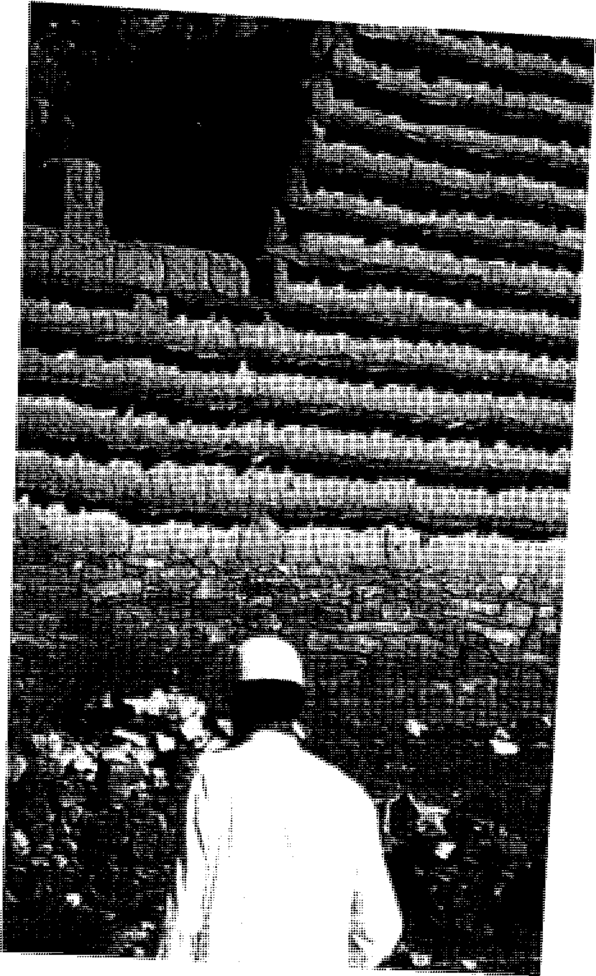
هذا البناء يفرض نفسه على الفور كنموذج متميز بخصوصيته، مما جعله شعار منطقة عسير. إنه يتركز في العاصمة لكن مساحة امتداده تغطي في الشمال بلاد عسير حتى بللحمر، وفي الجنوب بلاد شهران حول خميس مشيط وبلاد قحطان حتى سراة عبيدة التي تمثل مناطق الأمطار الأغزر، فإذا طابقنا خريطة الأمطار السنوية مع خريطة توزع هذا النموذج المعماري لوجدنا تطابقاً دقيقاً مع أمطار تبلغ ٤٠٠ إلى ٥٠٠ مم[٣].

إذا كانت حماية منزل في بيئة ماطرة تتلخص في الصيغة الاستعارية: «جزمة جيدة وقبعة جيدة»، فإن بناء الجدران والهيكلة العامة لها هنا تجسد هذه الصيغة بشكل رائع، حيث تتوزع المادتان من الأسفل إلى الأعلى.

يستعمل الحجر لبناء الأساسات التي تعمق بمعدل متر في الأرض، وكذلك في الجزء السفلي من البناء الذي يشكل قاعدة الجدار بارتفاع متر أو مترين تقريبًا، ويتمثل هدفها الأساسي هنا في منع تصاعد الرطوبة عبر الشقوق إلى قاعدة الجدران والحد من مخاطر الانحتات في أسفلها بفعل سيلان أو ارتداد مياه الأمطار. وكذلك تؤمن هذه القاعدة في الوقت نفسه ثباتاً أفضل للمنزل. وللأسباب عينها، ولكن أيضًا لمقاومة ضغط البناء العمودي، فإن جدران الفصل بين الغرف في الطابق الأرضي مبنية من الحجر.

إن الطين، الأخف وزنًا والأكثر مرونة لرطوبته، يمد الجدران إلى أعلى. وإذا كانت قاعدة البناء الحجرية تحمي الجزء الترابي وتعزله عن تسرب المياه من الأرض، فإن من الحيوي كذلك حماية الجدران من التعرض المباشر للمطر؛ لذا وضعت صفوف من الحجر الرسوبي الرقيق، وأحيانًا من الصوان، بشكل ناتئ بين كل طبقة وأخرى من الطين. يعتمد نوع الحجر المستعمل هنا (نكف، نتف nakaf, nataf) على المواد المتوافرة،

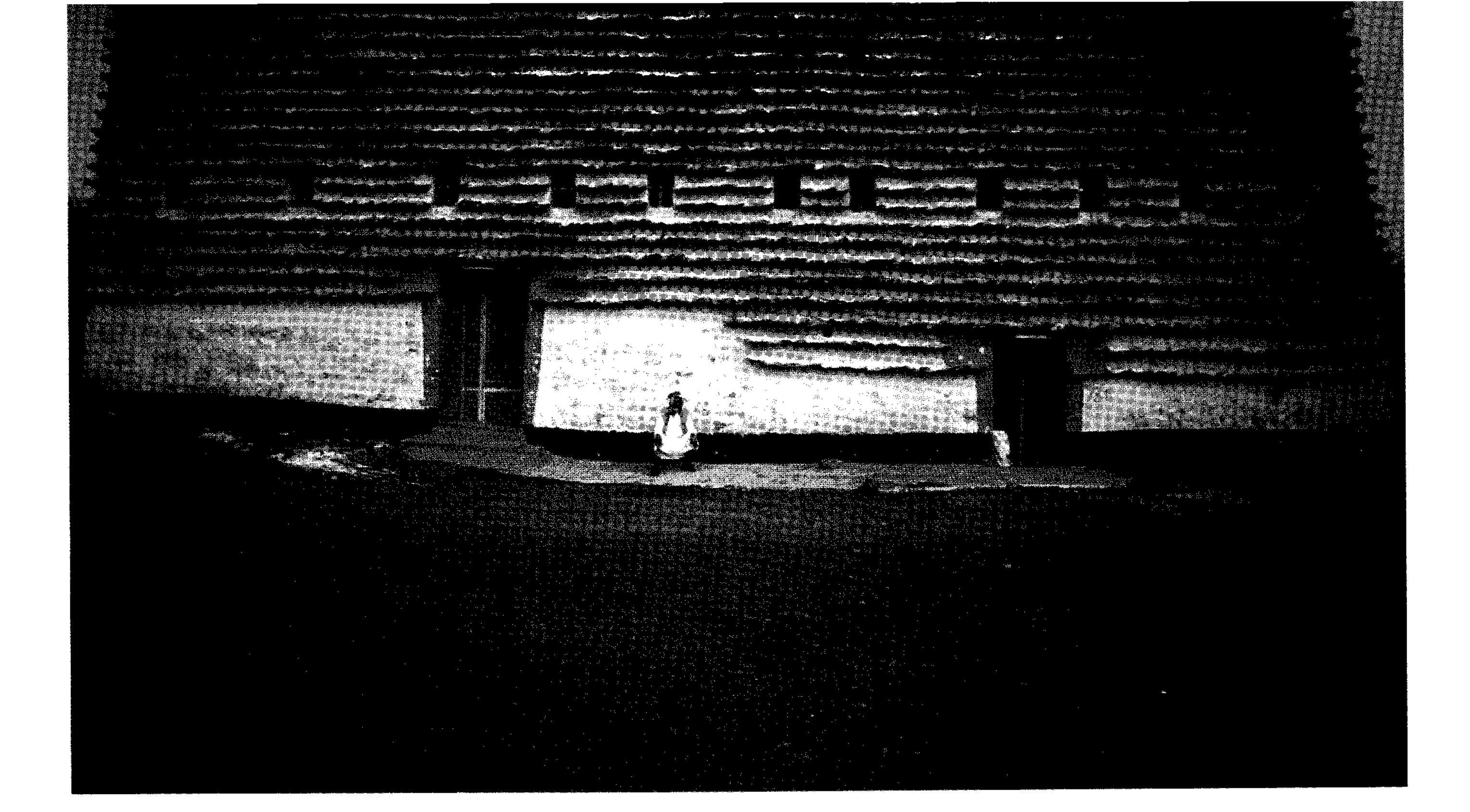




البيوت والشونات المحصنة متضامنة بشكل وثيق في القرى التقليدية من طراز أبها. قممها متوجة بحجارة كلسية.

وبالرغم من أنها بلون المرو، فإن حجر الكلسٍ ينتج أثراً زخرفياً أقل جمالاً بما لا يقاس عن المرو، لاسيما وأن استعمال الطين يخفف التناقض.

(سراة، قحطان، فوق)



هذا البيت طويل بشكل استثنائي؛ مما يفسر وجود صف وحيد من النوافذ. الدهان الذي يغطي الجدران جزئياً يخفي المواد الطبيعية: غياب أو وجود الرقف هو المؤشر الأوضح لمعرفة ما إذا كان هذا الجزء مبنياً من الحجر أو من الطين. (سراة، قحطان، بني بشر)

إلا أن قرى عدة تظهر تعايشهما في بيوت متجاورة. واستعمال الحجر الرسوبي أو الصواني يتناسب في حالة كهذه مع الطبقة الاجتماعية.

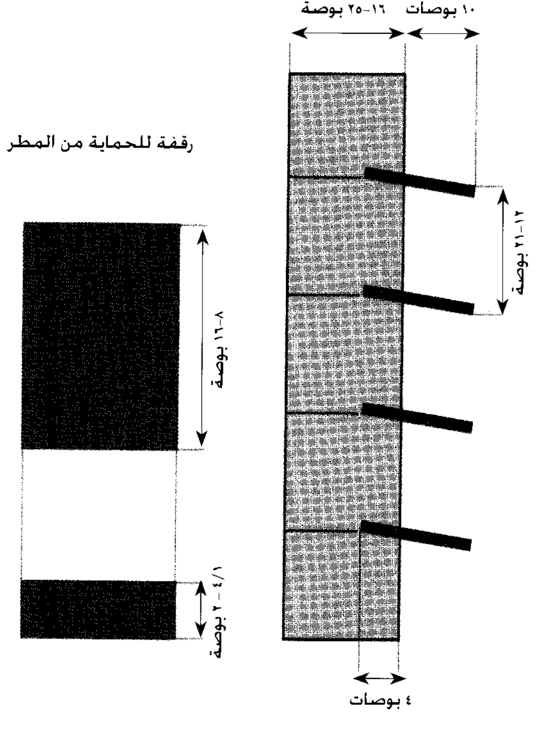
باستعمال إسفين ومطرقة ضخمة، تكسر كتلة الحجر من الواجهة فتتفلق بحسب العروق، ومن ثم تكسر إلى رقائق أصغر. من حسنات الحجر الرسوبي، إلى جانب سهولة تكسيره وتشذيبه، أنه خال من المسام ولا يتغير، وهو لذلك لا يتأثر بالعوامل المناخية. تصف القطع متجاورةً متآزرةً بحيث تتراكب أطرافها في جزء يسير وتبنى مائلة قليلاً نحو الأسفل بحيث ينزلق الماء من حرف حجر إلى الحرف التالي دون أن يسيل على الجدران. هكذا لابد أن تحيط بكامل البناء بدءاً من المدماك الحجري السفلي (أنظر الرسم البياني على الصفحة المقابلة).

كما قلنا: إن جميع المنازل من طراز أبها تمزج المادتين بنسب متفاوتة، أما إذا طليت الجدران بالكلس أو دهنت فيصبح من الصعب رؤية هذا التوزيع؛ لأن غياب أو حضور هذه النتف يمثل المؤشر الأوضح لتبيان ما إذا كان هذا الجزء أو ذاك مبنياً بالحجر أو بالطين.

توزيع الفتحات على الجدران غير منتظم وأبعادها تتفاوت تبعاً لوظيفتها: نوافذ، مناور أو فتحات تهوية. أما أسباب صغرها فمتعددة. السبب الأول معماري؛ لأن كل فتحة تفتح في جدار تنتج ضعفاً وخطر تصدع يجدر الحد منه. والثاني مناخي؛ لأن خفض الفتحات يحمي من حرارة القيظ الصيفية وفي الشتاء يقلل من ضياع حرارة الداخل التي تؤمنها وسائل تدفئة بدائية. والسبب الثالث هو الحد من احتمالات التسلل إلى البيوت.

الهندسة المعمارية شمال أبها

في هذه المنطقة الجبلية الواقعة في بلاد عسير، ثمة طرازان معماريان يتعايشان ويبدو أحياناً أنهما يتجابهان: البيت الحجري (طراز ٤) والبيت من طراز أبها. لذا يجدر كشف حصة كل منهما في المنطقة. حين تبلغ نسبة المطر ٤٠٠ مم^{٣} وما فوق، كما في السفوح المجاورة لمنحدر تهامة، يفرض البيت الحجري نفسه، وحينما تبلغ النسبة ٣٠٠ مم^{٣} كما في المنطقة الانتقالية بين السراة والمنخفض النجدي - أي في هذا المكان الهامشي بين منطقتين متناقضتين - يهيمن طراز البيت الأبهاوي. بداية التحول إلى الحجر كلما سرنا باتجاه الشمال يجد تفسيره في ضعف سماكة الطبقة الطينية - الرملية التي يؤدي استغلالها المفرط إلى تصدعات بيئية، ومن هنا الاستعمال المحدود للطين أو لمواد الطين والحجر.



رقفة رسوبية

مقطع عمودي لجدار

أبعاد الفتحات يعتمد تقديرها على الركائز.
إن ارتفاعها قد يتبدل ولكنها لا تتعدى مطلقاً ثلاث ركائز.
ووفق موقعها وارتفاعها، تحدث انقطاعاً في صف أو صفين من النتف كلها محمية في جزئها الأعلى ببلاطات أعرض.
وعندما تفتح، تنثني الدرفات داخل فتحات النوافذ.
(سراة، قحطان، رفيدة)

وقد فرضت طبقة أولى من بيوت الحجر نفسها في منطقة «رجال ألمع» وما حولها، لكن مع فارق واحد يتمثل في غياب الجدوى، وهو فارق يشير على ما يبدو إلى تأثير شمالي (الحجاز) أكثر منه جنوبي (اليمن). في المرحلة التالية، رفعت بعض هذه المنازل بإضافة طابق أو طابقين من الطين والرقف، ومثال بيت حسين عبدالله محمد هادية قبطي في قرية آل جامل بليغ الدلالة بهذا الصدد. في الأصل، لم يكن البيت سوى طابق حجري يعود تاريخه على الأرجح إلى ٣٠٠ سنة. وما تزال غرفة الجلوس الملونة بالخضاب بادية للعيان. ومع اتساع العائلة أضيف طابق ثان من الطين قبل ٣٥ سنة، وفيه غرفة جلوس أخرى، هي أيضاً مزخرفة برسوم تشكل نسخة مطابقة للقديم لكنها منفذة بالدهانات الحديثة، والكل يؤلف حالة استثنائية حيث تبدو الزخارف مترابطة في ما بينها بشكل وثيق على غرار ما هو جار في البناء. كان البيت المنخفض أساساً يحمل اسم «دار»، ومع إضافة طابق، بات يدعى «حصن».

وحيث يتم استخدام المادتين معاً، يكون توزعهما شديد التفاوت من منزل إلى آخر. لكن الجمع بين الحجر والطين في هذه البيوت لا يعني خلطها بالبيوت من طراز أبها، بل يجب النظر إليها على أنها تراكب طبقتين معماريتين. هذه الاستعارة الجيولوجية ملائمة للغاية خاصة وأنهما تتالتا في الزمن. في الختام، نقول: إن مجموعتين بنيتا في حقبتين مختلفتين تتجاوران، وإن كان تهجينهما يؤمن الترابط في ما بينهما. وكلما تم التخلي تدريجياً عن البيوت الحجرية، فرضت البيوت على طراز أبها نفسها.

لكن البيوت على هذا الطراز تترك المجال كليًا للبيوت الحجرية من طابق أو طابقين ابتداءً من «بللسمر»، وتظل بادية للعيان حتى بلاد رجال الحجر التي تشكل الحد الشمالي لعسير. من هنا يبدأ الحجاز. خط الانقطاع هذا ليس مصطنعاً، فعلى طول السراة، تشكل منطقة «النماص» التابعة لبلاد رجال الحجر ممرًا جبلياً بين الجزء الأكثر ارتفاعاً من منطقة أبها نحو الجنوب وجزء منطقة «الباحه» التي تشمل بلاد غامد وبلاد زهران في الشمال. هنا تفقد البيوت من ارتفاعها لتصبح من طابق واحد، قد يضاف طابق آخر أحياناً (طراز ٣) وهذا ما يترجم تأثير الحجاز والابتعاد في الوقت نفسه عن اليمن.

الزخارف الداخلية شـمال أبها

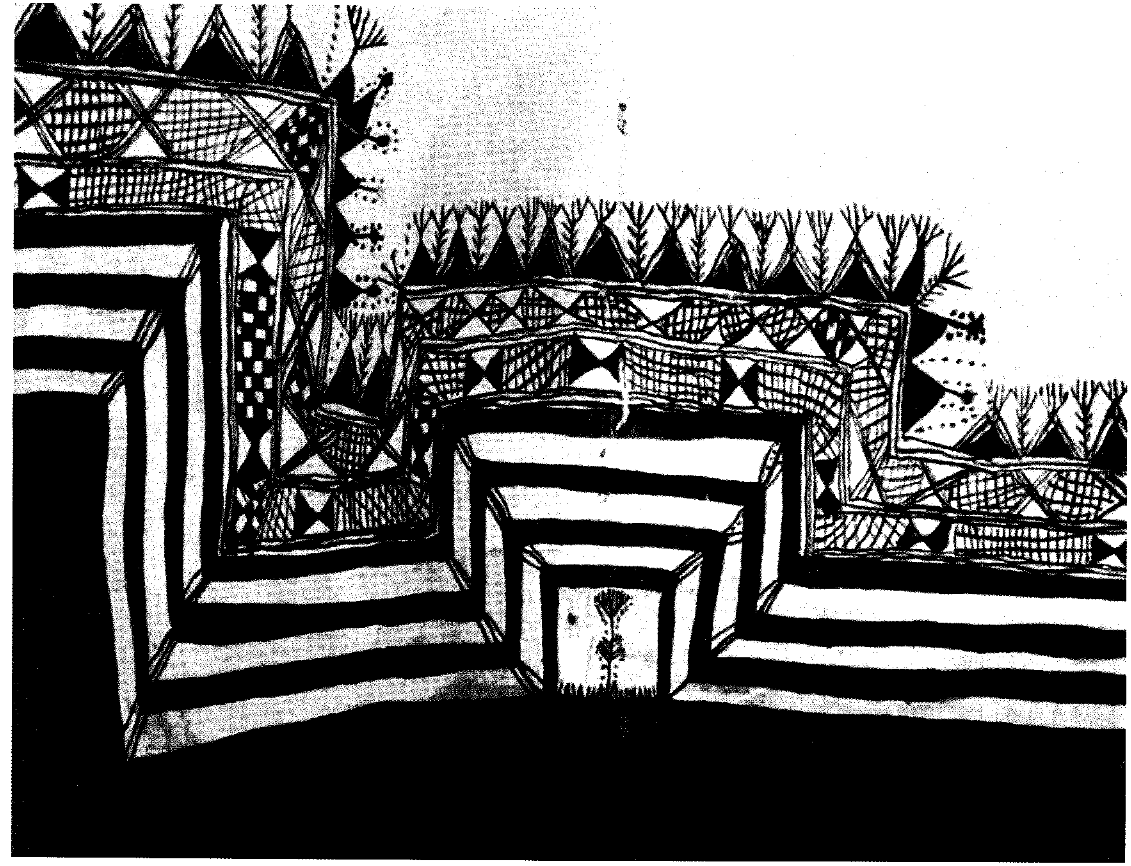
في شمال أبها، طليت الرسوم الجدارية بشكل شبه منتظم بلون ثنائي مؤلف من الأخضر والأبيض، مما طمس الزخارف نهائيًا. الرسوم الوحيدة التي سلمت شوهدت في قرية آل جامل. ما يلفت النظر في بيت حسين عبدالله هادية قبطي المذكور آنفاً هو احتواؤه في الطابق الأول على زخرفة بالخضاب، وفي الطابق الثاني على زخرفة أنجزت بالدهان الصناعي تمثل بفارق الألوان نسخة مطابقة عن السابقة. كلاهما يعمد إلى استخدام المعين (المركب أو المفرد) والمستطيل والمربع، والمشط والمثلث والسعفة بحيث تنبسط على الجدار تبعًا لتغييرات الاتجاه التي تفرضها النوافذ مما يمنحها شكلاً متعرجًا.

الهندسة المعمارية جنوب أبها

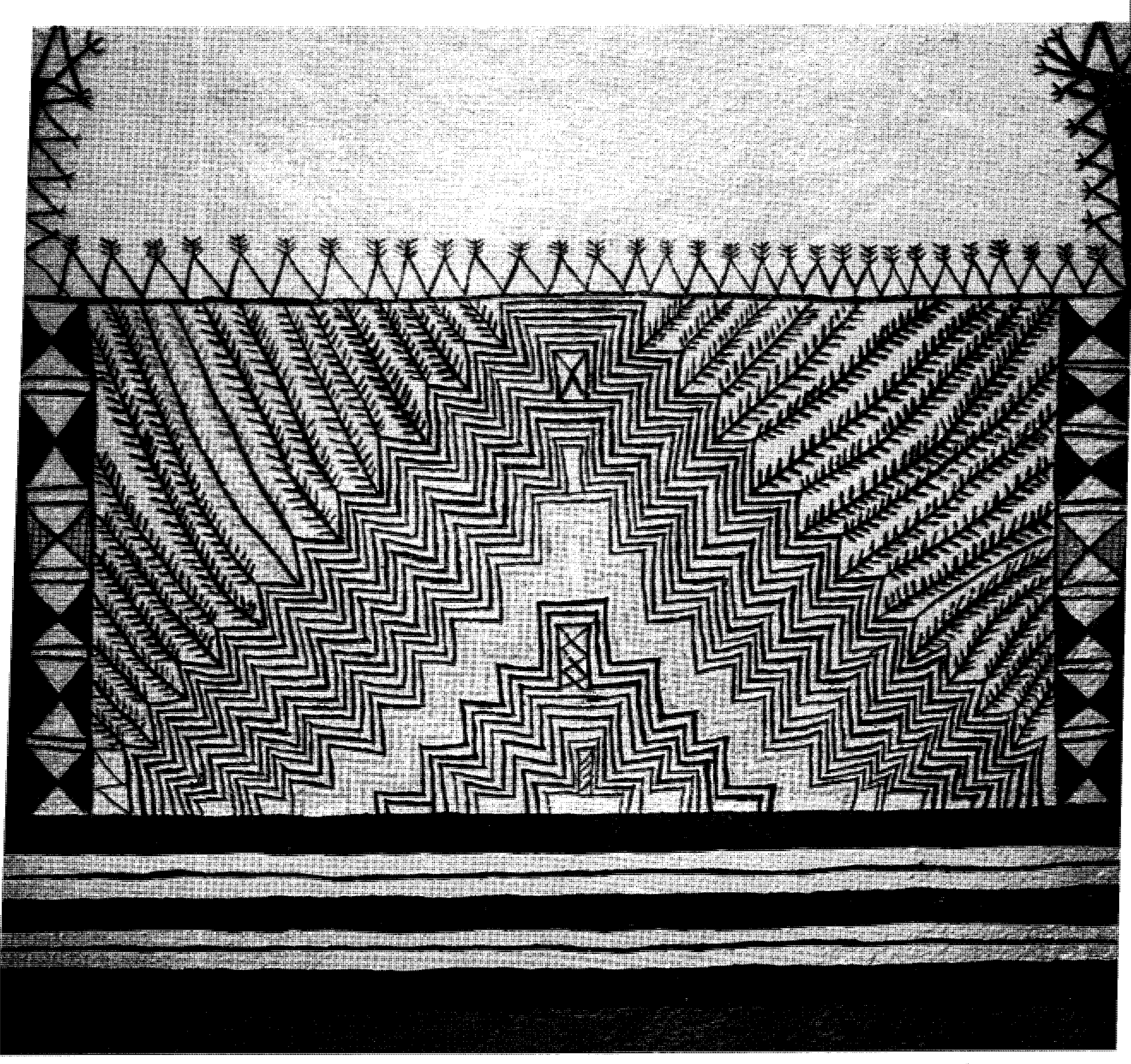
ينتشر البيت من طراز أبها نحو الجنوب بمحاذاة الشعاف حتى سراة عبيدة. وبصدد توزيع المادتين اللتين تؤلفان الجدران، يغلب الطين على الحجر وفق مبدأ مقابل ومعاكس للمبدأ الذي نلاقيه شمال أبها (أي أن الحجر يختفي جنوبًا).

في المسافة بين أبها وخميس مشيط، واللتين يفصلهما طريق سريع بطول عشرين كيلومتراً فقط، يبرز اختلاف الهندسة المعمارية؛ فإلى فارق الارتفاع بين المدينتين (على التوالي ٢٢٠٠ و١٩٥٠ متراً) يضاف ابتعاد خميس مشيط عن السفح المنحدر. ولبعدها عن الجبل الذي تعجز كتل الهواء الرطب عن تجاوزه يصبح المناخ قليل المطر، وهذا هو مجال البيوت ـ الحصون المبنية من الطين (طراز ٦) والتي يعود انتشارها الواسع في منخفض نجد إلى الظروف المناخية المتجانسة.

إذا قارنا سيرورة التحول التي تصيب البيت من طراز أبها كلما تقدمنا نحو الجنوب، سنلحظ أنه يتحول إلى نسق ثانوي، نموذج محول؛ لأن اختلافاته عن بيت الطين تكمن في طريقة تركيب



هذا البيت يمتاز بامتلاكه زخرفة بالخضاب في الطابق الأول، وفي الطابق الثاني المبني لاحقاً زخرفة بالدهان هي نسخة تقريبية عن السابقة.
التأليفات تنبسط على الجدران وتتبع محيط النوافذ مما يضفي عليها شكلاً متعرجاً.
وإذا توقفنا عند التفاصيل، لاكتشفنا تحول السعف بالأهداب المشطية إلى سعف بأهداب شارية، تتلاءم جيداً مع الأفاريز المعاصرة.
(سراة، عسير)



زخارف مكوّنة من درجات هرميّة، واحدة فوق الأخرى، وتظهر كلّ منها في شكل نخلة صغيرة.

(السراة، قحطان، بني بشر)

الرقف فقط، وكل ما عدا ذلك متماثل. لابد إذًا من ملاحظة أن الحجر والطين يجتمعان في الجنوب، لا في الشمال. ومن المرجح أن يكون بيت الطين قد انتشر انطلاقاً من الجنوب حتى التقى بيت الحجر شمال أبها. وقد تم هذا اللقاء في أزمنة غابرة جدًا إذا ما قبلنا المسلّمة التي تفيد بأن مبدأ البيت من طراز أبها يعود إلى ما قبل الإسلام(٨٥). عندئذ جرت حركة تمايز تمثلت في نظام «الرقف» الناجم عن المناخ كعامل تغيير قوي.

وثمة مبدأ بنيوي مماثل يبدو وكأنه يؤكد هذا التأثير: في بيوت الطين الأكثر قدماً نجد قطع مرو تتخلل المسافة بين كل قاعدة والقاعدة الأخرى. هكذا يكون البناؤون قد انتقلوا من المرو الزخرفي إلى هذه القطع الحجرية الناتئة التي تحمي من المطر؛ لأن بين الاستعمالين علاقة خاصة كما يلاحظ.

ولحاجة الحماية من المطر نشير كذلك إلى أن هناك قطعًا حجرية (طاقية) تعلو نوافذ بيوت الطين الأقدم، وقد يبدو تركيب الرقف في جدران البيوت من طراز أبها امتداداً لها انتشر وعم لاحقًا. وقد يكون هذا الأخير في نهاية الأمر نتاج تطور هجين استعار عناصر من مبدأ زخرفة القواعد ومن الطاقات التي تحمي النوافذ.

الزخارف الداخلية جنوب أبها

إذا كانت الزخارف قد اختفت كلياً شمالي أبها، فتلك ليست هي الحال جنوبها. زخارف بلاد شهران تختصر في إطار مستطيل في وسط جدار أكثر ارتفاعاً منه عرضاً. النساء يطلقن عليه اسم محراب بالرغم من رفض الرجال لهذه التسمية. لا شك في أن هذا الاستحضار يأخذ بعداً قدسياً في ذهن الرسامين. وفي الزوايا الخارجية توجد نماذج بسيطة تدعى «بنات».

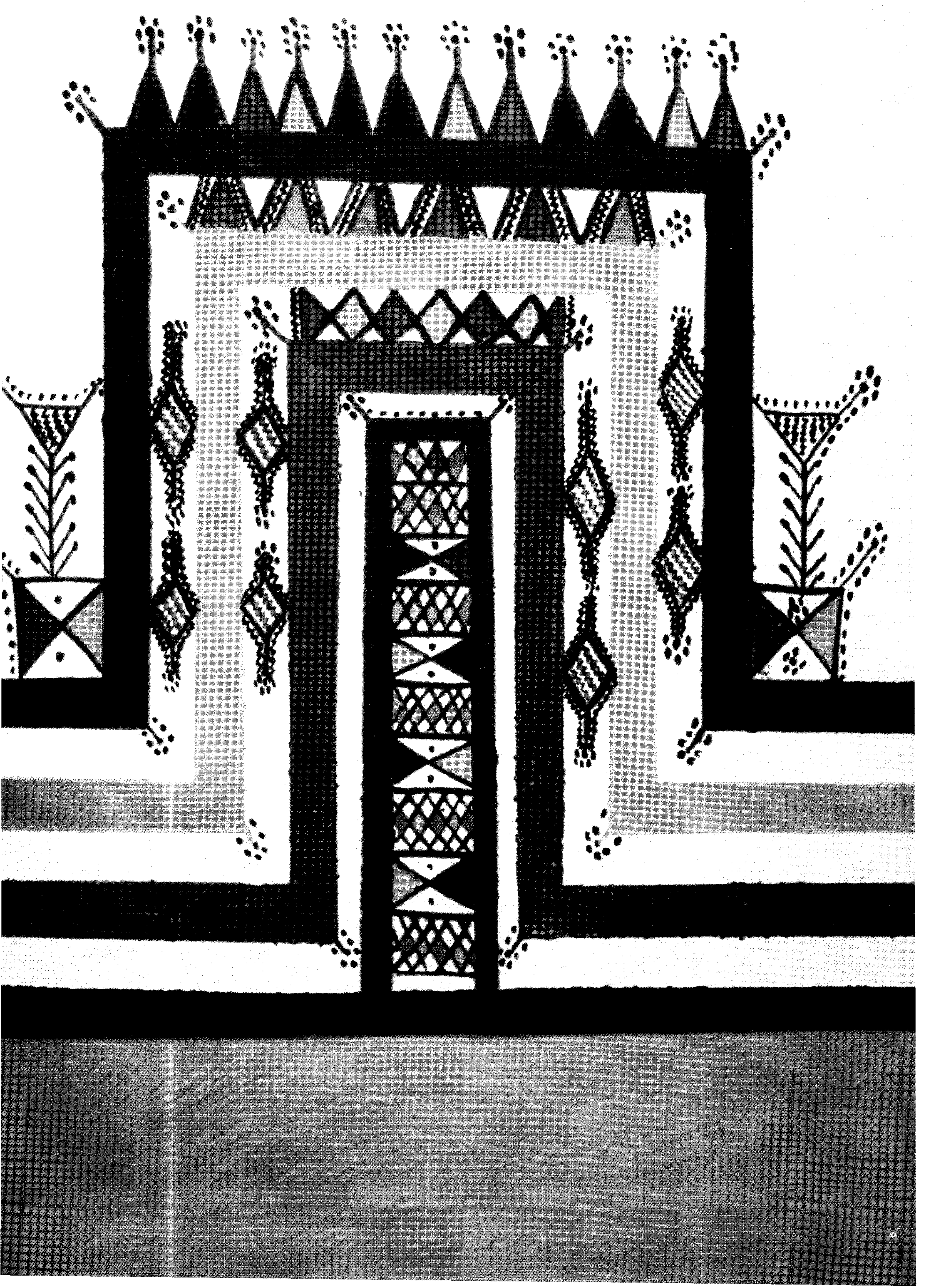
بعض غرف الجلوس الحديثة في جزء من شعف شهران زينت بالرسوم، لكن الزخارف اختزلت إلى أبسط تعبيرها. فجل الزخرفة يتركز داخل المحاريب، وتنفيذها المتناهي الدقة يبلغ حد التصنع، فهو مؤلف في جوهره من مسننات ومثلثات متقابلة من جهة قمتها وخطوط رفيعة.

ومن كل جانب من هذا النموذج المركزي تنسحب خطوط أفقية ملونة تسري على الجدران وتتحول إلى متعرّجات حول النوافذ.

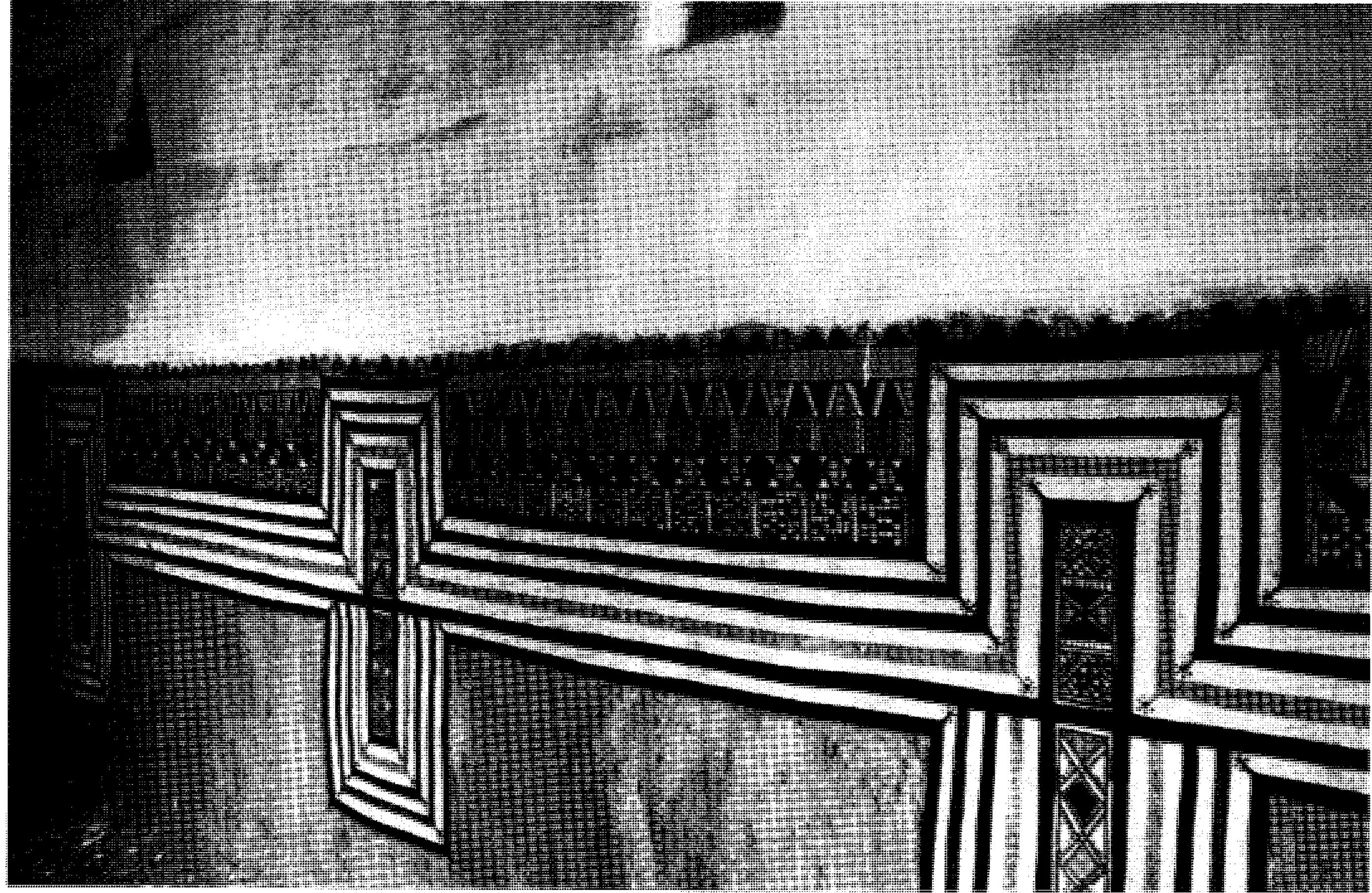
إذا كان هذا المبدأ الزخرفي يميز اليوم بلاد شهران، فإن اكتشاف عدد من الزخارف القديمة شمال وجنوب أبها (في بللحمر، وعسير، وقحطان) قد خفف إلى حد بعيد معنى هذا التميز. إن الزخارف الحديثة المرئية في بلاد شهران تبرهن ببساطة على ثبات هذه الأشكال التي لا تعدو كونها استمرارًا لتقليد جمالي في المرحلة الأولى من تطوره مايزال على قيد الحياة كما هو عليه .

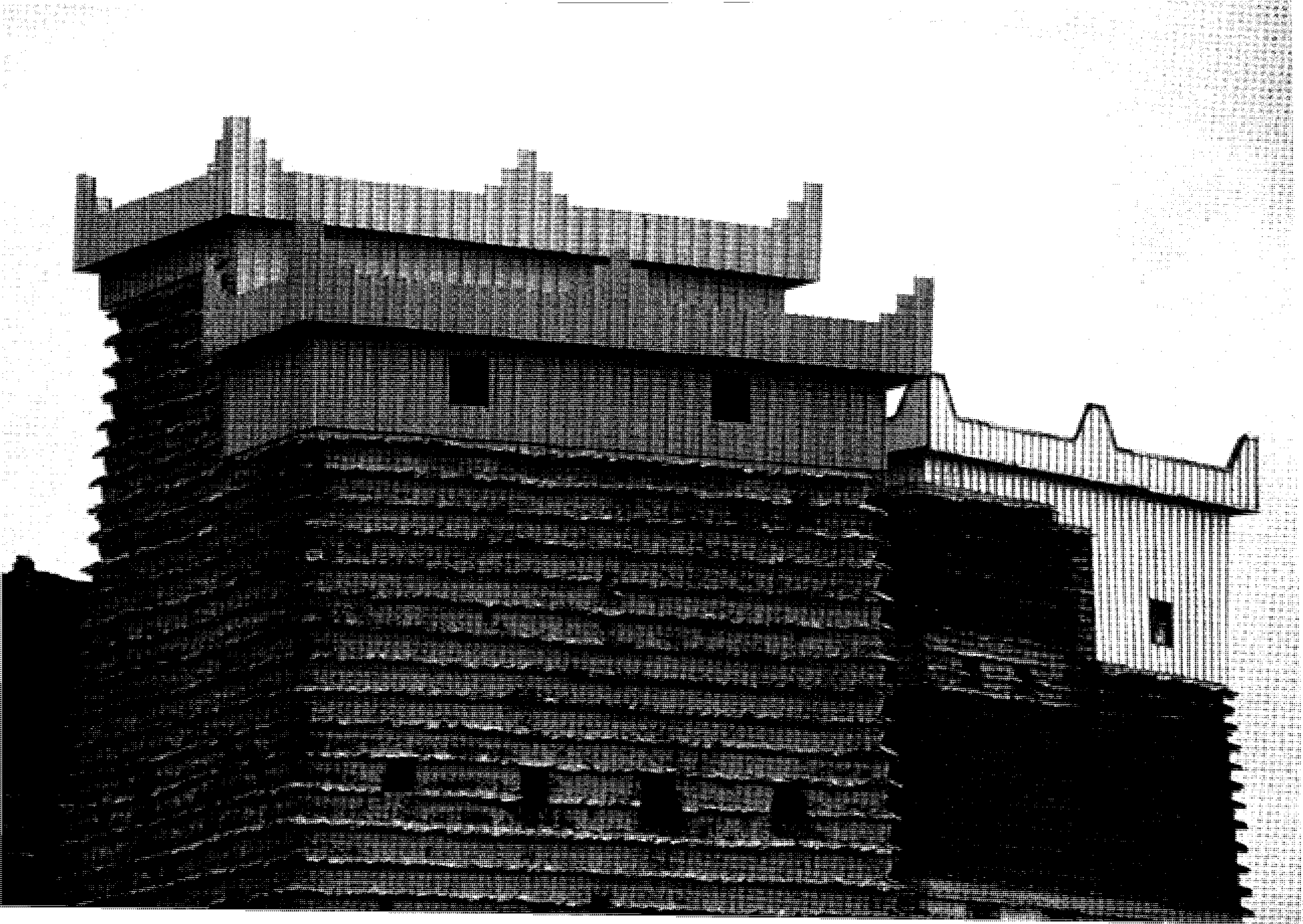
في بلاد قحطان تتركز معظم الزخارف في بني بشر حول «الخَلَف» حيث الاستمرارية مع زخارف بلاد شهران جلية بمقدار ما يكون المجال الزخرفي مركزًا بصورة بارزة بوضوح على شكل شرفة مقعرة تنتشر حولها طبقات من الوحدات الهندسية البسيطة. التكرار وتغيير الألوان يولدان الإيقاع، والخطوط المنكسرة المشبكة والشارات المكدسة توحي بشكل قطعة نسيج، وهي تؤلف مع المعينات والمسننات والخطوط الدقيقة جل السجل الزخرفي. أما الزخارف القليلة الخمرية اللون بالحناء فباقية في منازل مهجورة، وتظهر استقرارًا لافتًا للرسوم.

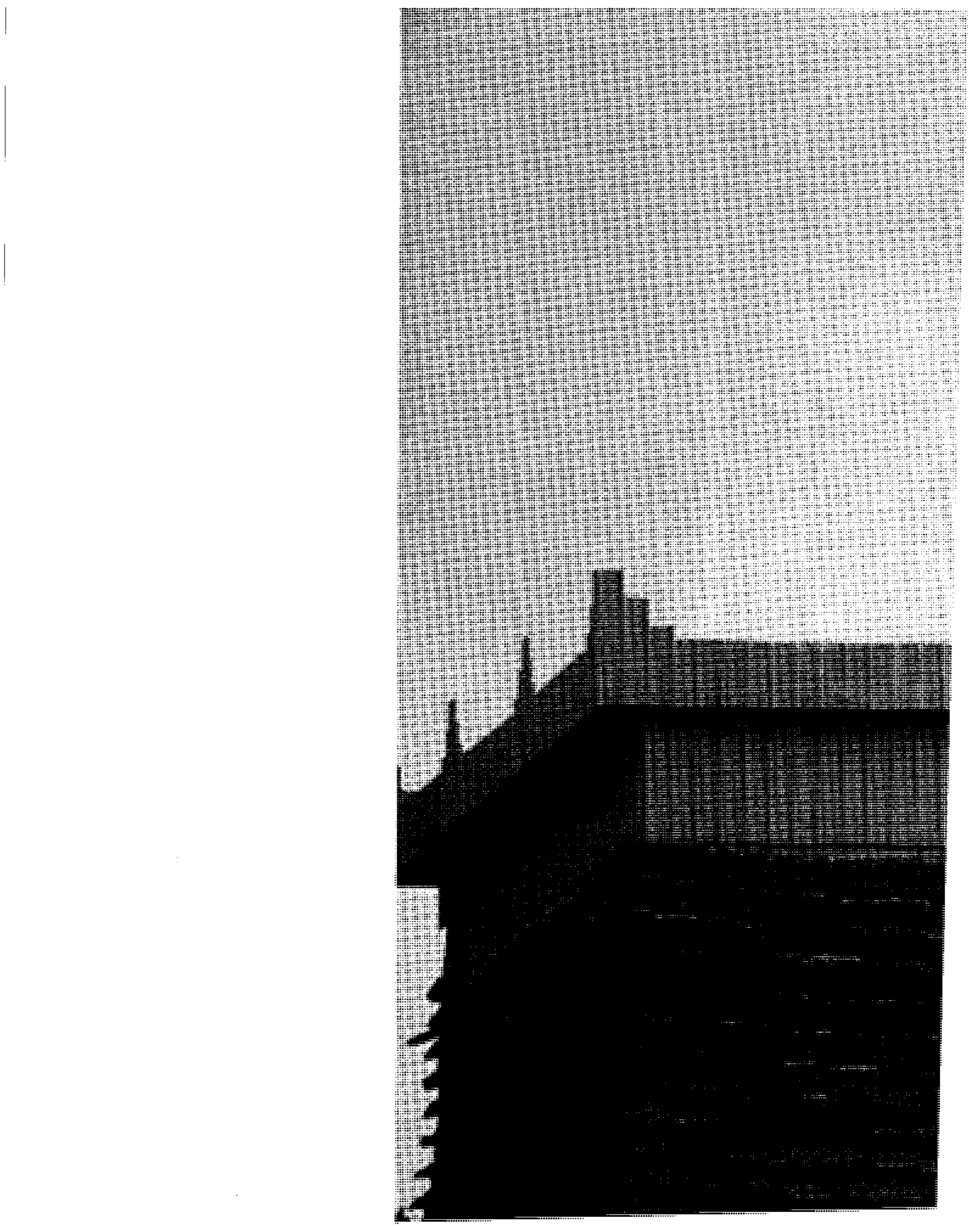
إن مظهر التناظر المنتظم للزخارف المنتشرة حول شكل مركزي هو ما يميز الرسوم في بني بشر. وعندما ترسم وحدات زخرفية داخل الشكل المركزي، تكون موزعة بتناظر منحرف بالنسبة للأشكال الخطية.



تكشف المقارنة بين هذه التأليفات الثلاثة (ص ١٨٦-١٨٧) الاستمرارية في مبدئها:
إطار مستطيل (محراب) يتركز في داخله الجزء الأهم من الزخرفة.
الأول قديم ومنجز بالخضاب بينما الآخران حديثان وملونان بالدهان.
الثالث هو حالة استثنائية من ثلاثة محاريب أضيفت إليها محاريب وكأنها انعكاس مرآة. وتشكل سلسلة (لوحات الداما) الجزء الأكثر غرابة. كل واحدة تتألف من ثمانية وعشرين مربعاً (٧×٤) مزينة بخمسة ألوان مختلفة موزعة وفق ترتيب متقن، حيث يتميز كل شكل بفرادة نوعه.
(سراة، قحطان، سنحان، شهران)

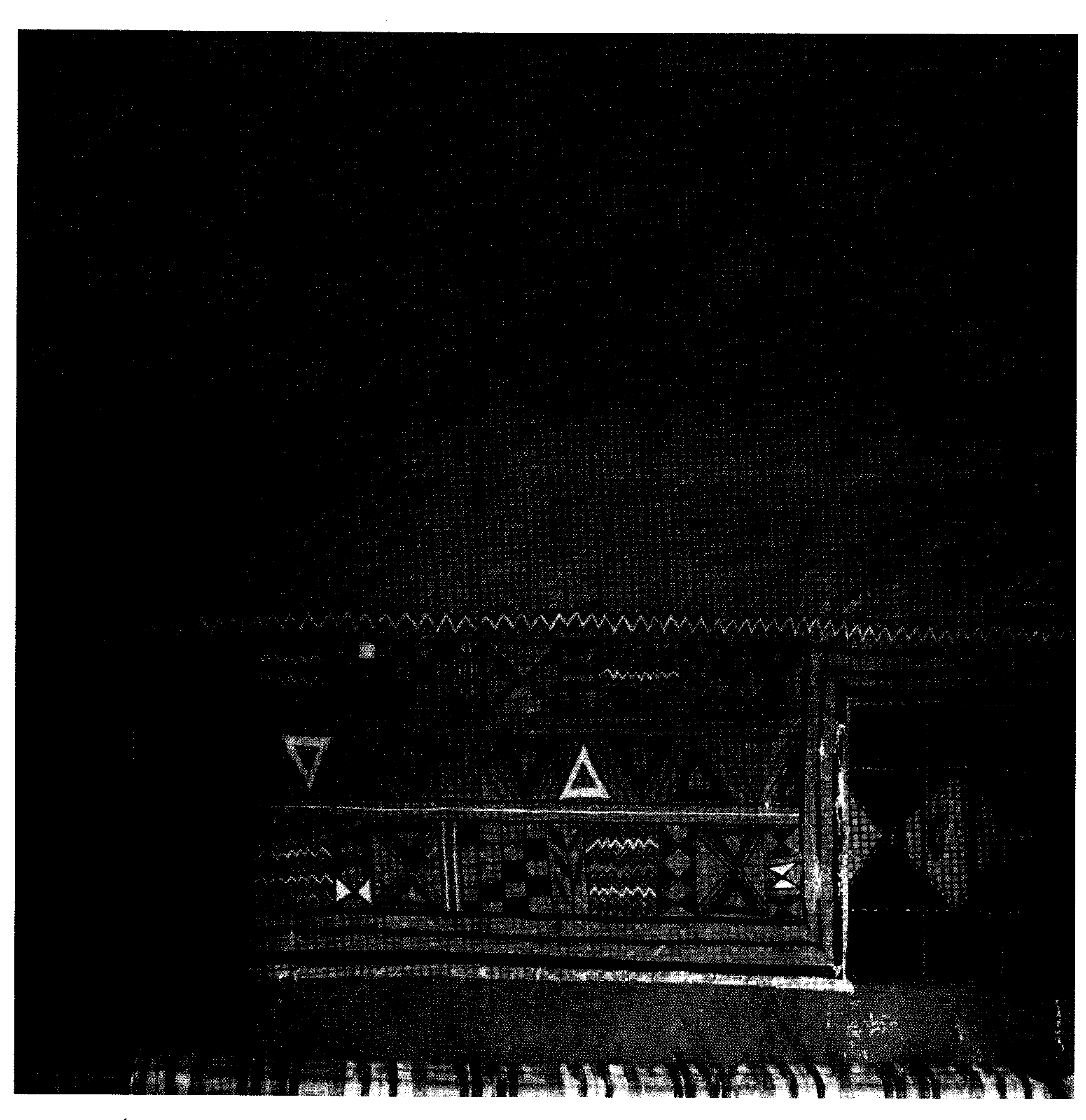




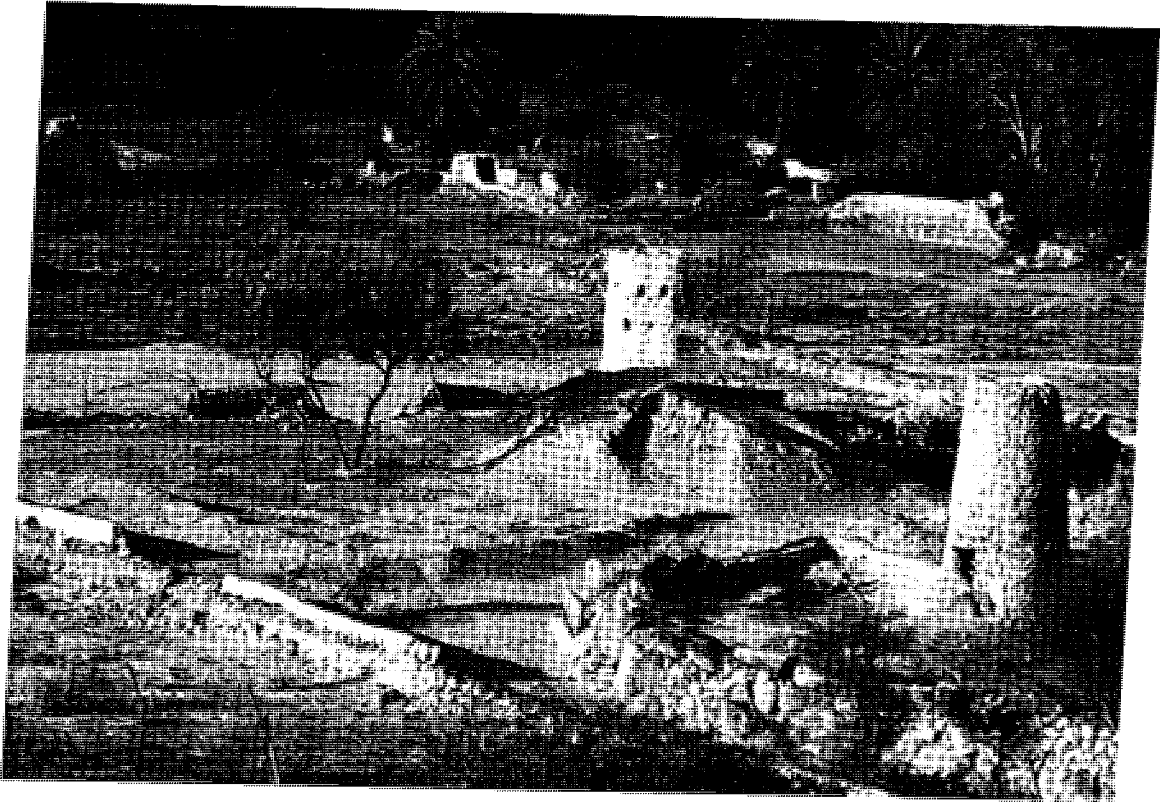




هذه الزخرفة النموذجية لقاعة جلوس مؤلفة من طبقات منضدة من النماذج البسيطة يعود تقطّعها إلى الفتحات. على الجوانب السفلية يجلس المدعوون وقد لحظت كوات مثلثة لقناديل الزيت.
(سراة. قحطان. بني بشر)

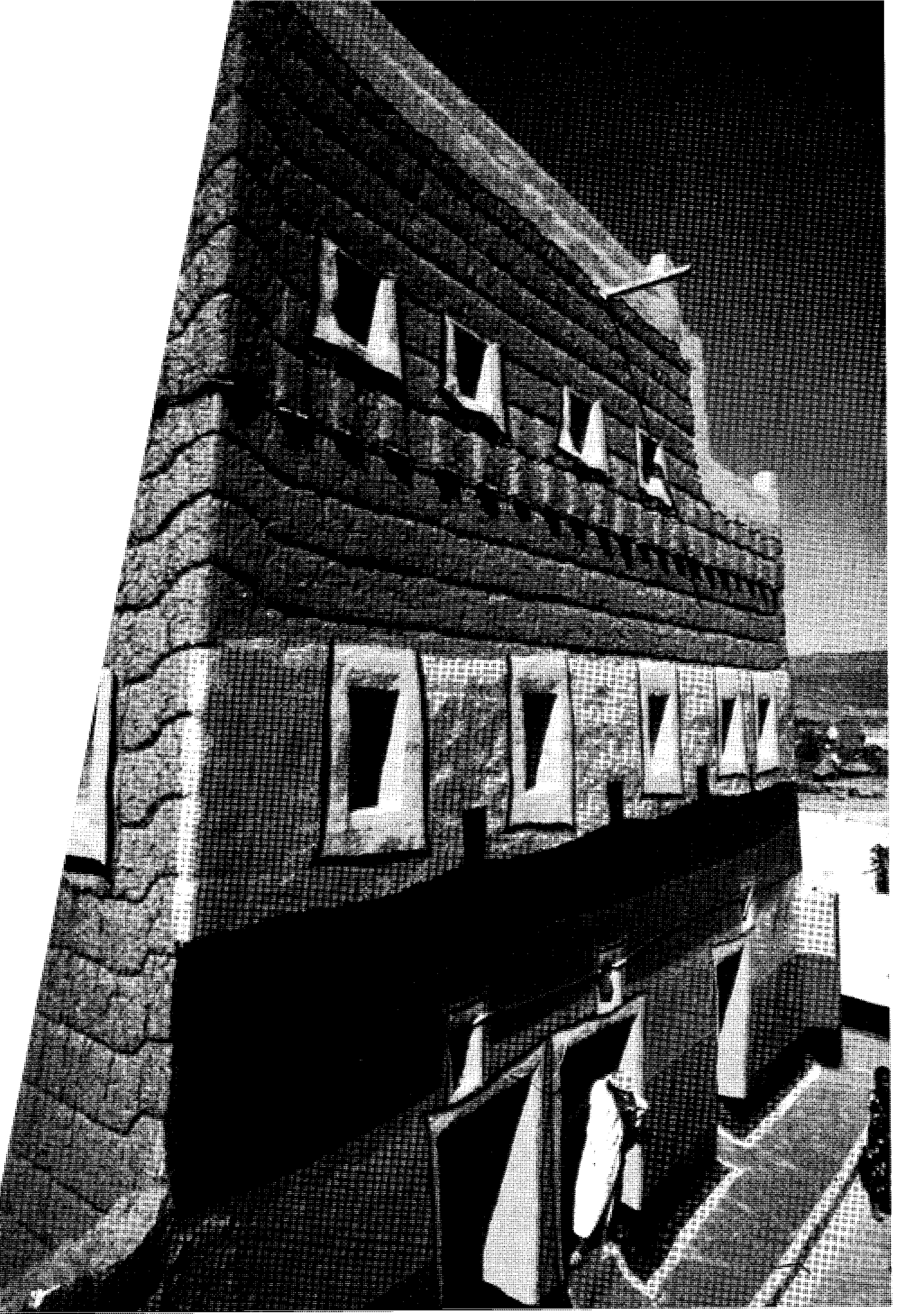


تفصيل لتأليف مرسوم بين نافذتين: الزخرفة الهندسية والعنصر النباتي يتكاملان بالامتزاج حميمياً. بالنسبة للضامات، تتمثل الألوان في صفوف متناوبة من سطر منحنٍ إلى السطر التاليّ (ترتيب مرصوص).
(سراة، قحطان، عبيدة)

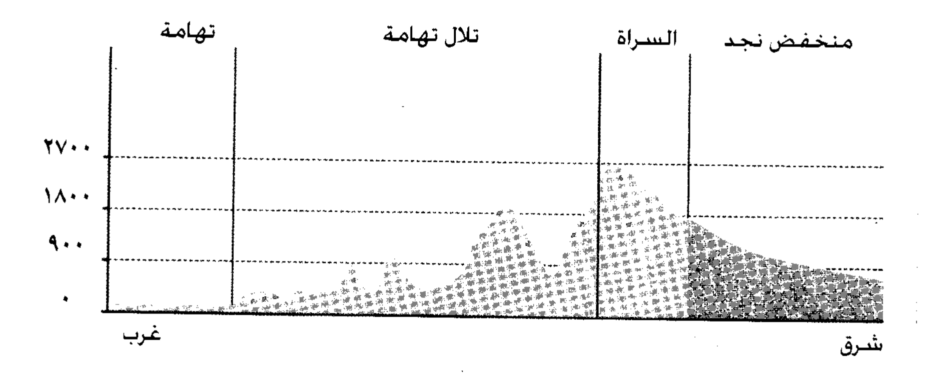


في فوضى كتل الغرانيت،
تجاور قرية من الطين،
متراصة البنية، الحقول
والحصون الدفاعية.
أما البيوت الأحدث فتظهر
على المرتفعات.
(منخفض نجد، قحطان،
سنحان)

منخفض نجد



يمكن للزخرفة أن تغطي جداراً بأكمله أو أن تترك مساحات واسعة عارية.
منطق الكثافات هذا يمثّل ثابتة رئيسية في فن الواجهات.
هنا، المعالجة الزخرفية التي تنعم بها الفتحات تتعارض مع بساطة الجدران.
الأزرق يفخم الإيقاع المولد من الركائز الطينية، ويلوّن الفتحات في الوقت نفسه.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



اللوحة الخلفية

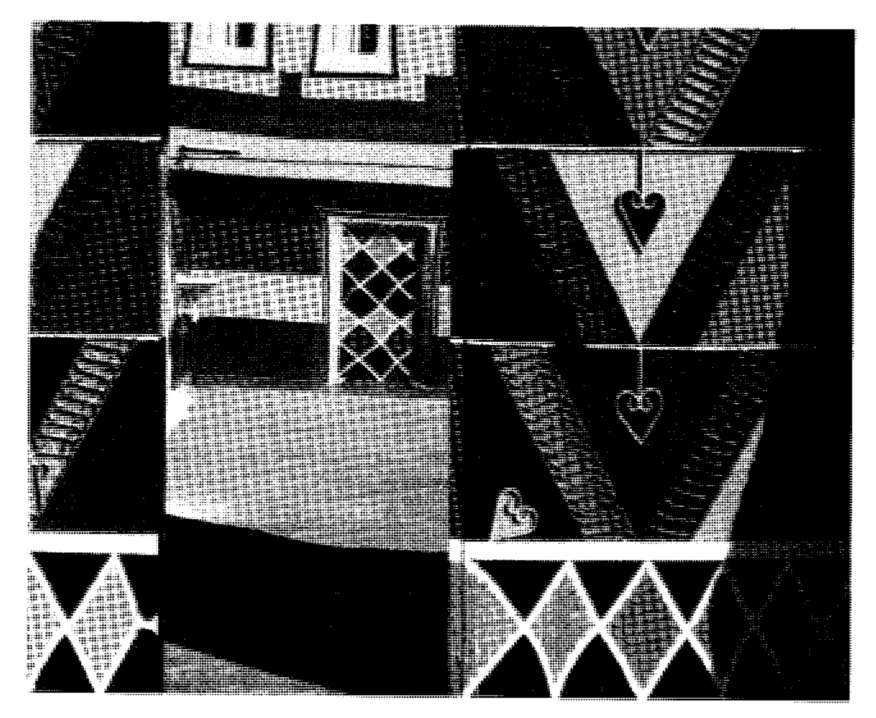
إلى الشرق من سلسلة جبال السروات، تنحدر الهضاب العالية تدريجياً حتى جنوب مرتفعات طويق والحدود الغربية لصحراء الربع الخالي. الأمطار تصبح أكثر ندرة هنا، إنها المنطقة الأخيرة الواقعة عند نقطة التقاء العالم الريفي والعالم البدوي. تخترق وديان مهمة هذه المنطقة كوادي بيشه ووادي تثليث. عند الحدود بين هضاب السراة ونجد، نكون في مناطق حارة وفي منأى عن الرياح، حيث تنمو أشجار مثمرة وبشكل رئيسي أشجار المشمش والتين والرمان.

يشير معدل سقوط الأمطار (من ٢٠٠ مم٢ وحتى ١٠٠ مم٢) بالتقدّم شرقاً، إلى طابع هذه المنطقة شبه الصحراوي. ويزرع القمح والذرة البيضاء والبرسيم بفضل نظام ري شبيه بنظام الري في تهامة، أما الشعير فينمو في المناطق الأقل مطرًا. تتجمع القرى الصغيرة في مشهد من الصوان يبدو فوضوياً، حيث تختلط الحجارة غير المشذبة بالأحجار المهترئة والكتل الكبيرة .

إذا تقدمنا نحو الشرق، تظهر أولى الواحات وصفوف النخيل التي اشتهرت «بيشة» بكميتها ونوعيتها. وإلى السكان المستقرين يضاف البدو الذين يمارسون ترحلات أفقية تتميز بحركة توسع وتقلص انطلاقاً من نقطة مركزية، أي من واحة أو مجموعة آبار. هؤلاء البدو يجسدون مقدماً البداوة على نطاق واسع في وسط منطقة نجد.



باســـتثناء الكفية



تعتبر السعفة شعار النظام النباتي في هذا التأليف. تنتهي الأغصان بالازهار. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

البيوت-الحصون من الطين

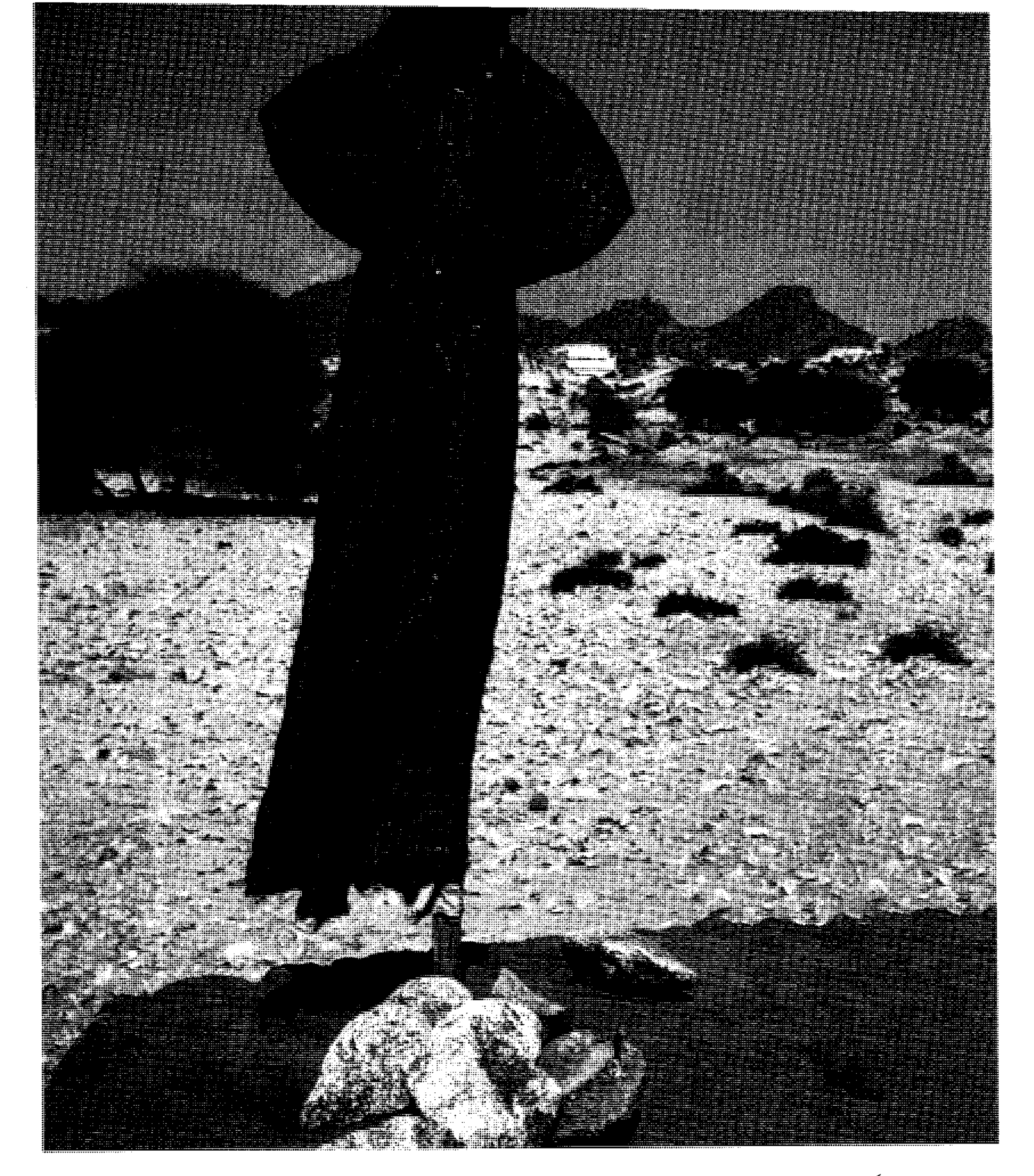
التشكل

بالرغم من أن تعريف البيت ـ الحصن مضمّن في تسميته، نذكّر بأنه بناء يتميز بهيمنة الارتفاع على الأبعاد الأفقية. هذا الطراز شائع في منخفض نجد وحتى في اليمن الشمالية مروراً بنجران التي تشكل آخر معقل جنوبي في المملكة، وانتشاره الواسع ناجم عن ظروف طبيعية متماثلة على مساحات شاسعة.

حينما نتجاوز الوظيفة الدفاعية، وبالوصول إلى منخفض نجد، نتعرّف عبر هذه الهندسة المعمارية (طراز ٦) على الصورة التي تريد جماعات العربية الجنوبية أن تقدمها عن نفسها والتأكيد على منعتها في بيوت مرتفعة وأنيقة كهذه. متوسط ارتفاعها هو ما بين عشرة إلى اثني عشر متراً، وتتألف وفق عبد الفتاح من طابقين إلى ثلاثة طوابق، ولكن بمراجعة هذه الأرقام نجدها تزيد جنوبًا، وبالأخص في نجران.

لا يمكن لهذه الأبنية أن تثبت إلا عندما تتأمن لها قواعد مكينة تماماً. الجفاف يسمح بالاستغناء عن أساسات حقيقية باستثناء تلك الكتل الكبيرة في الزوايا الأربع، والتي تبدأ تتراجع للداخل كلما ارتفع البناء فوق تلك القواعد في الأركان. غياب الأساس يعوَّض بجدران بالغة السماكة عند القاعدة يعتني بها البناؤون ثم يجري تخفيض سماكتها تدريجياً هي أيضًا كلما ارتفعت. هذا التصميم المعماري يؤمن للبيوت ـ الحصون ثباتًا كبيرًا. من جهة أخرى، قد نرى تحصينات سفلية إضافية لتقوية الأبنية الأكثر ارتفاعاً في المناطق ذات التربة الهشة.

قرب قمة الجدار المتراجع قليلاً إلى الداخل تبدأ نتوءات علوية تبرز مثبتة فوق قطع خشبية قصيرة تغرس داخل الجدار الطيني، وتكون في مستوى أرضية السطح الذي يبدو فوقها كوحدة معمارية مستقلة، لكنها متناسبة مع عرض الجدران من الأسفل. وكثيرًا ما جرت محاولة إيجاد تبرير وظيفي لهذه النتوءات، والرأي الشائع أنها تحمي الجدران من ماء المطر. وإذا كان هذا

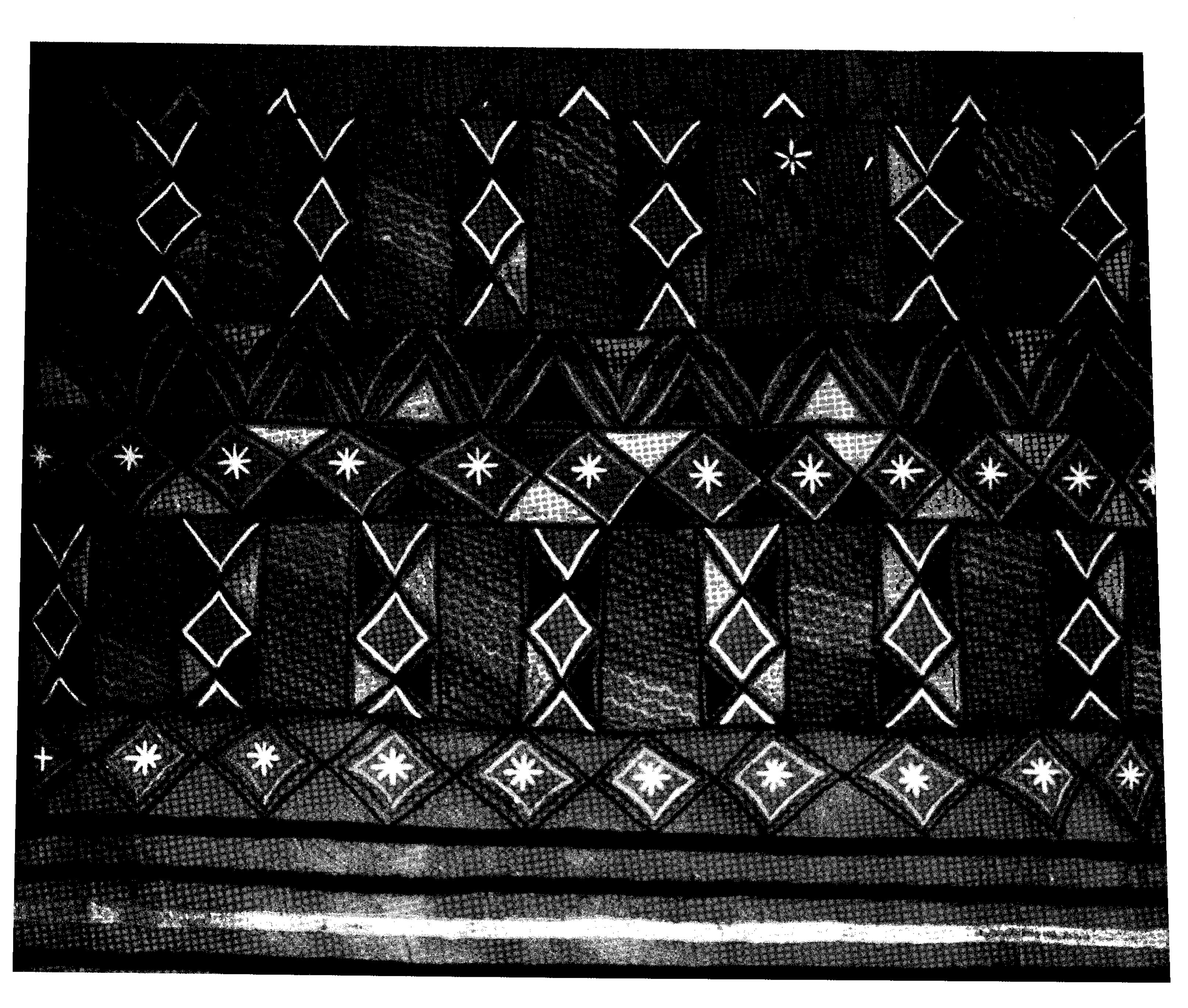


كثيرا ما تبدي الفزاعات تشابهاً مدهشاً مع الإنسان: هذه «المرأة بوجهها المحجب» تلبس ثوباً يبرز لونه الأحمر ويردع الدخلاء بقدر ما ينافر خضرة الحقول. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

التفسير وجيهًا بالنسبة للبيوت المنخفضة، فإنه لا يعود كذلك بالنسبة للبيوت - الحصون. عندئذ نتأكد من أن شكلها مستوحى من أبراج الرمي في الحصون المعتادة، وبفعل نتوئها المهم، ولعبة الظلال التي تولدها على الجدار؛ تشكل هذه النتوءات عنصرًا زخرفياً لا جدال فيه. وبحسب نظرية جئنا على ذكرها آنفاً، وتُخضِع هذه الظاهرة لقانون «فلوجل»، فقد أنجز البناؤون أبراجًا صورية شبيهة بالأصلية إنما خالية من فتحات الإطلاق. هكذا فإن هذه الزخرفة الناتئة تغني شكل الكتلة الطينية البسيطة وفق مبدأ التضاد.

الأشكال الجدارية

مقابل انطفاء الفن الجداري في «رجال»، يبرز الاهتمام بنظيره في قحطان، لذا لابد أن نتساءل لماذا يستمر هنا في حين يذوي هناك؟ هاتان الحركتان في اتجاهين متعاكسين ظاهرياً نشأتا في الواقع من أصل مشترك. ذلك أن الحداثة والهندسة المعمارية والفن الجداري تنمو في علاقة مترابطة. فإذا كان الناس في «رجال» يزينون بيوتهم الحديثة، فإن الأمر يقتصر هنا على طلب رسام مشهور تربطه بالعائلة علاقة نسب في كثير من الأحيان، ولا يكون في أي حال



يتمثل الحدث غير المألوف في معاكسة التنظيم الأفقي للنماذج ببنية من الشرائط العمودية يمر بينها تشابك تموجات يضفي على المجموع كثافة كبيرة.
وجود الزهرة غير المنسجم هو ما يميز هذا التأليف.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



يجمع هذا التأليف «بالترتيب» تسلسلاً زمنياً من ثلاثة أقسام: الهندسي، النباتي والحيواني الشكل.
تضفي تعرجات غير مكتملة بعض الرعشات على هذا التأليف.
الأمر النادر جداً في الوسط الحضري، هو رؤية جمل قزم مزود بزمامه: فمع استخدام السيارات المعمم، اختفى هذا الحيوان المتعدد الكفاءات كلياً من المشهد الريفي.
ربما تأثر هذا الرسم بالزخرفة الحيوانية للفن الصخري.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

من الأحوال من عمل ربة البيت. ضمن جدلية التقليد/الحداثة هذه، نلحظ من جهة هجر البيوت التقليدية، ومن جهة ثانية استمرارها واستعمال الدهان الذي يقود منطقياً إلى الإفراط في استخدام الألوان وإلى تجدد الأشكال.

وفي حين تزدان معظم بيوت بلاد قحطان بالرسوم، فإن الحرص على الزخرفة يظهر بحرارة أكبر في «سنحان» حيث قوة الزخارف الرائعة تكمن في تواليها من بيت إلى آخر في عموم القرية.

تقتصر معظم الرسوم الجدارية لدى الجماعات الأخرى على تغييرات ضمن أسلوب مهيمن، غير أن ازدهار النقوش يبدو أنه يولد طابعها الحر والمقيد في آن واحد. حُر من حيث التنوع، ومقيد (إلى متى؟) بغياب بعض المواضيع. تبدو الرسوم للوهلة الأولى شديدة التنافر. فما هو المشترك بالفعل بين زهرة مضخمة وشبكة من المعينات؟ يبدو أن رؤية قاسم مشترك أمر متعذر هنا. فالرسام يركز تارة على العنصر الهندسي وتارة على العنصر النباتي. وهذا التنافر هو السبب في عدم تمكن النماذج الهندسية والنماذج النباتية بشكل عام من الالتقاء. ثم إن مكان النماذج النباتية بالنسبة للنماذج الهندسية متغير سواء رسمت بين نموذجين هندسيين، أو تركت في الهامش أو احتلت كامل الشكل. هل هذا دليل تشتت؟ يظهر فن سنحان الجداري كشجرة ضخمة بفروع تمتد نحو الضوء، أما جذورها فتتغذى من تربة واحدة. جميع الأشكال الهندسية والرسوم النباتية تعبر عن إرادة خلق أعمال جديدة متناسبة إذ تقابل صرامة بعضها بمرونة بعضها الآخر.

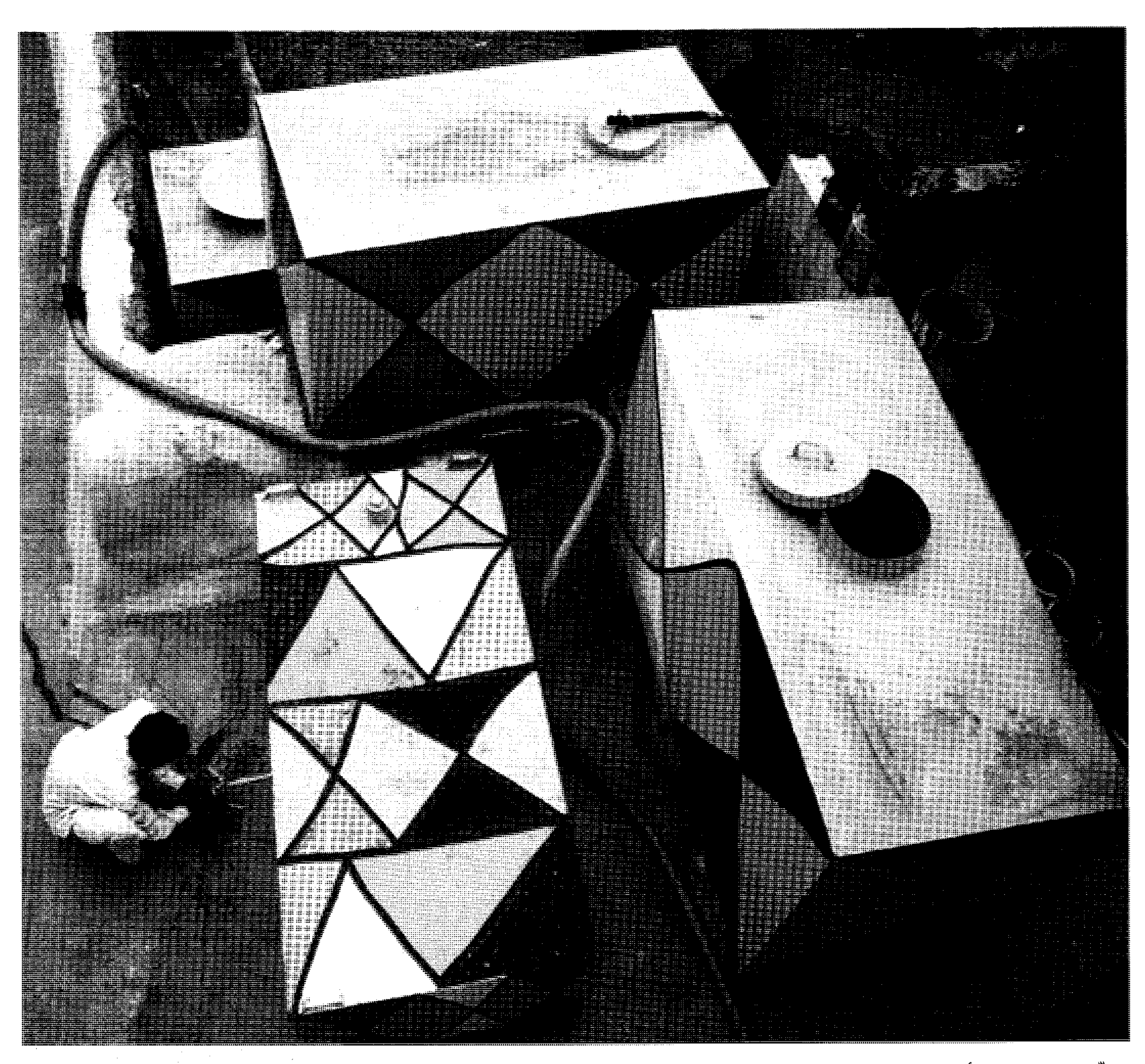
إن حيوية الفن الجداري البالغة في هذا الجزء جعلت بعض النساء يغامرن بالبحث عن مواضيع جديدة. وليس مستبعدًا أن يكون «التعب الجمالي»، التعب مما «سبقت مشاهدته» أو «شوهد أكثر من اللازم»، يشكل أحد محركات إبداع الرسام الذي يحاول الهرب منه بتجديد النماذج[٨٦]. ويذهب «غرابار» Grabar، إلى أن التجريد الهندسي هو تمرين يبلغ حدوده سريعًا، ويتكرر بخضوعه لصيغ أصبحت اصطناعية. وعندئذ يصبح التوجه نحو أشكال أخرى ضروريًا[٨٧]. مع نشوء صور نباتية، تتجه بعض الرسوم نحو المزيد من تجاوز العتبات السابقة. هكذا يتم العبور من النباتات الذهنية المجردة إلى النباتات الطبيعية، ومعها تظهر الفواكه وأغراض من الحياة اليومية.

يشكل وجود النباتات منطلقًا لتأليف وحدات زخرفية نباتية. الطائر يرتبط بأسطورة الطوفان وبسفينة نوح، وهو نموذج يجلب الحظ وتصويره شائع في اليمن. ترى النساء في التلفاز وفي تكاثر المجلات المصورة عاملاً يزيل العوائق أمام رسومهن. ولذا، فإن الزمن الذي ستظهر فيه رسوم أشكال الحيوان والإنسان قادم. مجمل الأشكال هنا تبرز هيمنة النماذج الهندسية على النباتات، وهيمنة النباتات على صور الأشياء المصنعة، وهيمنة أباريق القهوة على مجمل الأغراض المادية. أما الحيوانات فإنها لا تظهر إلا بشكل خجول وخفر مع هيمنة ساحقة للطير. الرسوم الجدارية في أكواخ تهامة تبدو كاستعادة أولية لتلك الرسوم المكتملة في سنحان.

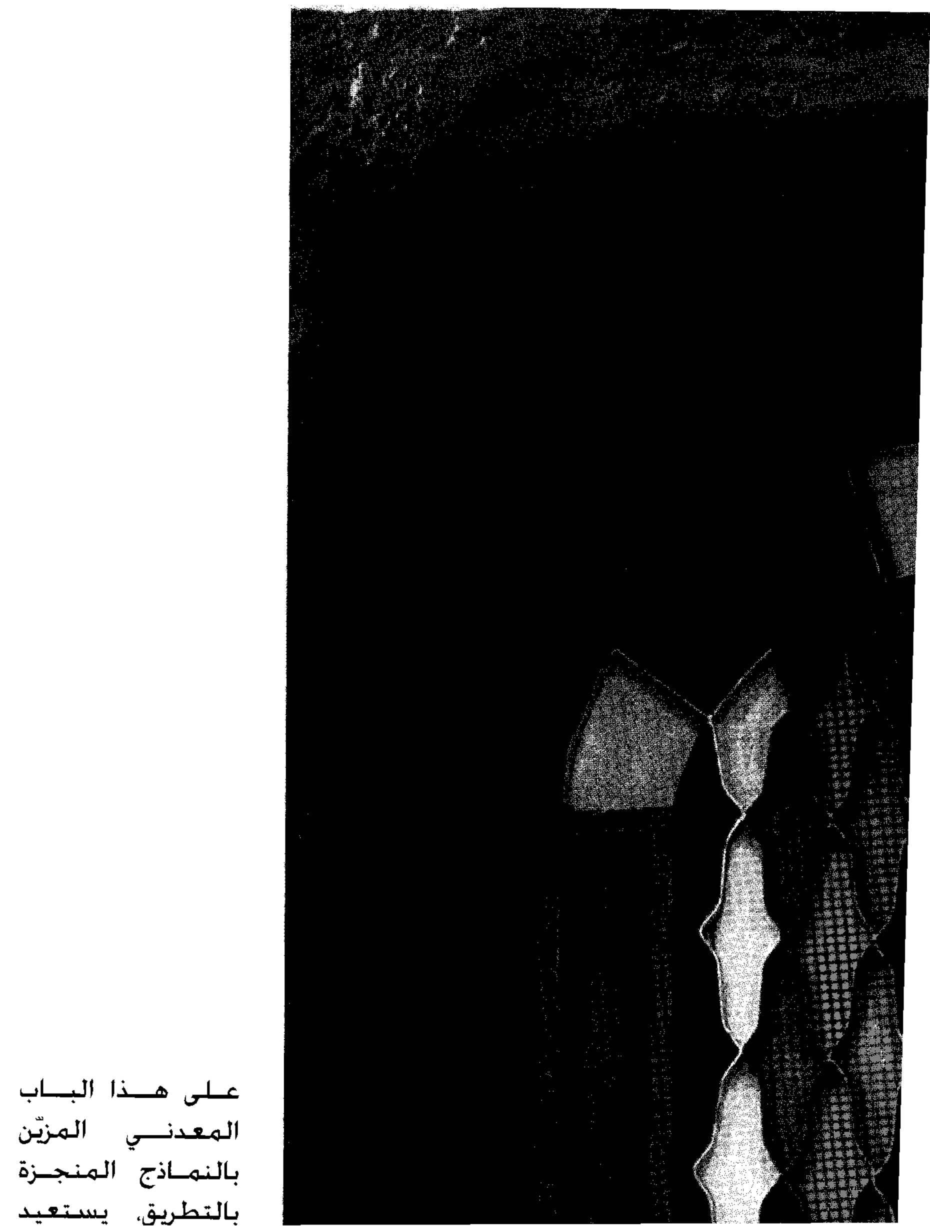
وحينما نتجاوز جرد الموضوعات نلحظ أن تغيير المقاس يشكل بذاته أسلوبًا جديدًا. يتحقق التضخيم بتجاوز وحدة زخرفية للمقاس الذي كانت تخضع له في رسم آخر؛ وذلك لإعطائها الحجم الذي يستلزمه السناد الجديد حيث ترسم عليه هذه الوحدة بمفردها. أما الوحدات المركبة على السلالم والأبواب ذات الواجهات المعينية، والمسننات على حواف حوض الماء فهي تشكل أمثلة نموذجية لما نقول. ما إن يستقر هذا المبدأ حتى يتعزز باستمرار، ويمكن أن ينطوي استعماله المتنامي على عنصر مميز لجماعة ما، كما هي حال الأبواب والأعمدة والوحدات النباتية الشكل في وادي ساروم.

بعيداً عن جدول الزخارف الهندسية، ينزع السلوك نحو هوس نباتي: هذه النبتة الوارفة تعصب مساحة جدار خارجي. وإذا كان الرسم يقدم تماثلاً صارماً، فإن ألوان الأوراق غير المتماثلة، أو بتماثل متصالب، تدخل بعض الفوضى، ويكمل شعار المملكة التأليف. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

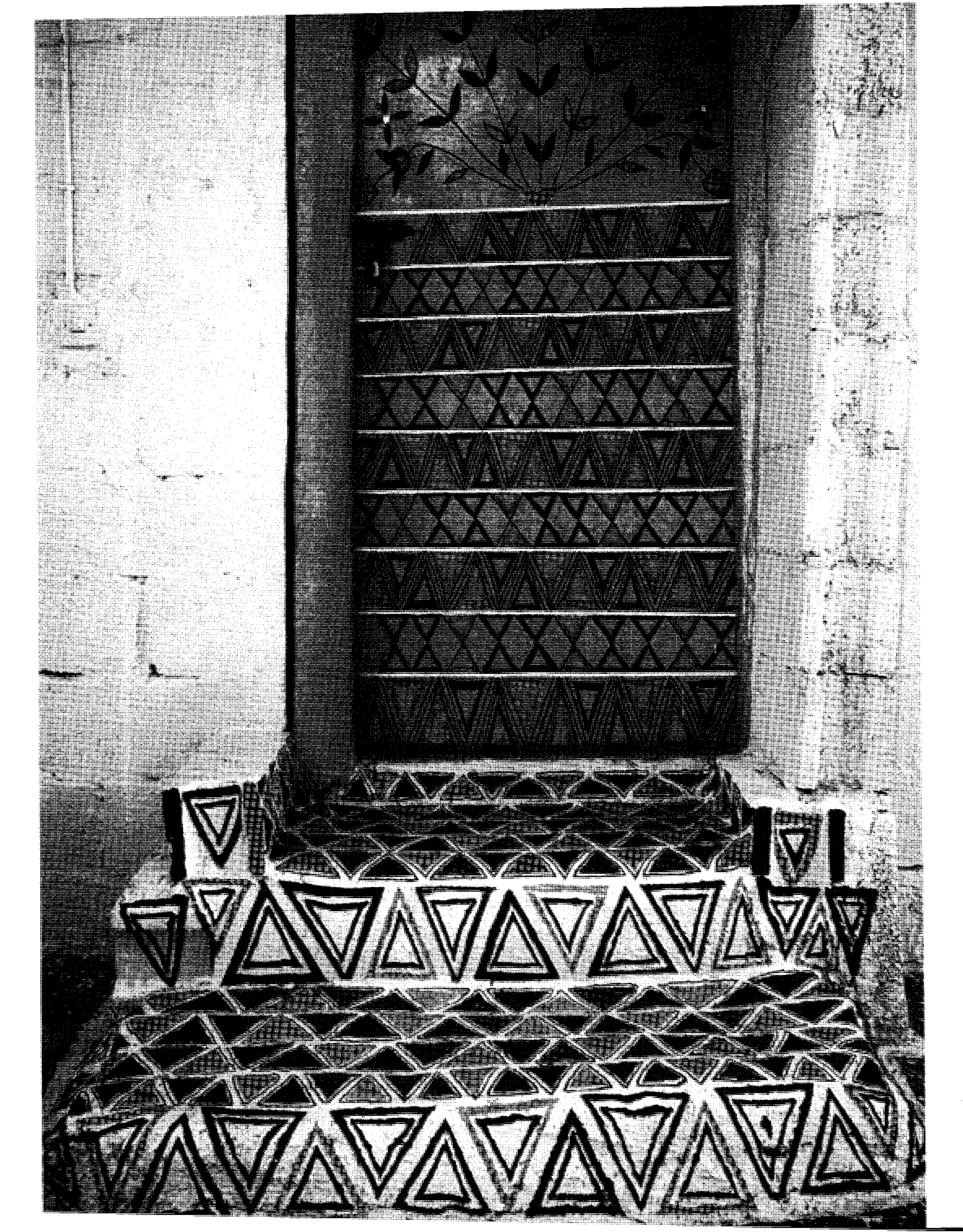




يقنّع الدهان بألوانه طبيعة المواد: مثلثات مفردة، مثلثات متقابلة، ومعيّنات غير منتظمة تلبس حوض الماء المصنوع من الزنك. هناك معكوسية كاملة بين الخلفية والصورة: وحده اللون يسمح بفرض قراءة ما على النظر بدلاً من أخرى. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



علـى هــذا البـــاب
المعدنــــي المزيّن
بالنمـاذج المنجـزة
بالتطريق، يستعيد



تتمتع هذه الأبواب الثلاثة (الصفحات ٢٠٤،٢٠٥،٢٠٦) بالخلفية الزرقاء نفسها.

على الأول تتكامل الزخرفة الهندسية والعنصر النباتي دون أن يختلطا: التهجين هنا لا ينشئ مجموعاً متجانساً بل تأليفاً ثنائياً.

بخطوطها الملتوية تنتشر نبتة على الباب الثاني كالنبات البري. الأوراق الصفراء تبرز بشكل لافت على الخلفية الزرقاء، والإيقاع حاصل بفعل تناوب الأوراق الصفراء والحمراء.



على الباب الثالث،
تصبح السـعفة



تظهر درجات السلّم مدهونة بألوان الباستل، بينما ينمو على الجدار إفريز من المثلثات المتناوبة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



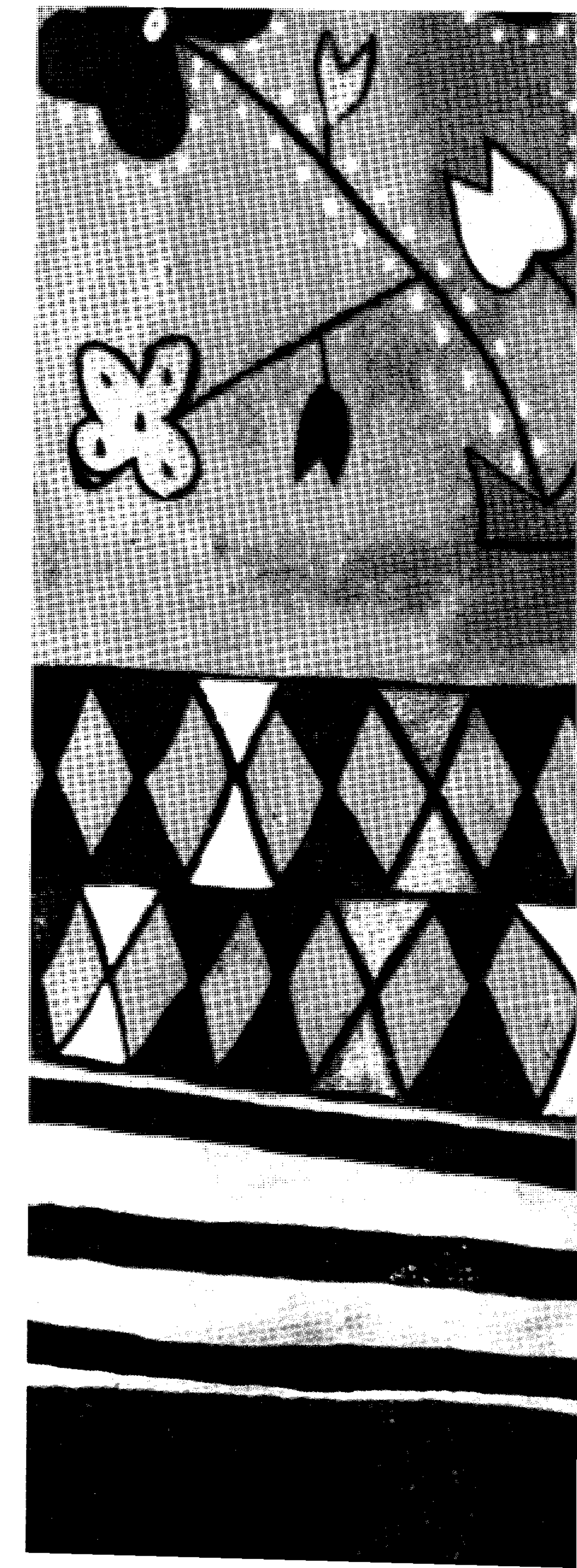
خطوط عريضة «تواكب» درجات السلم. فوقها، يظهر شعار المملكة بين النماذج النباتية. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

من أجل فهم تنافر المواضيع وتجاورها، يجدر إدراك طبقات عدة أقدمها يتناسب مع سجل النماذج الهندسية، ووجود هذا السجل حصريًا في الزخارف بالخضاب ولدى الجماعات حيث يكون هذا التقليد الجمالي في حالة احتضار يبرهن على ذلك لو اقتضت الحاجة.

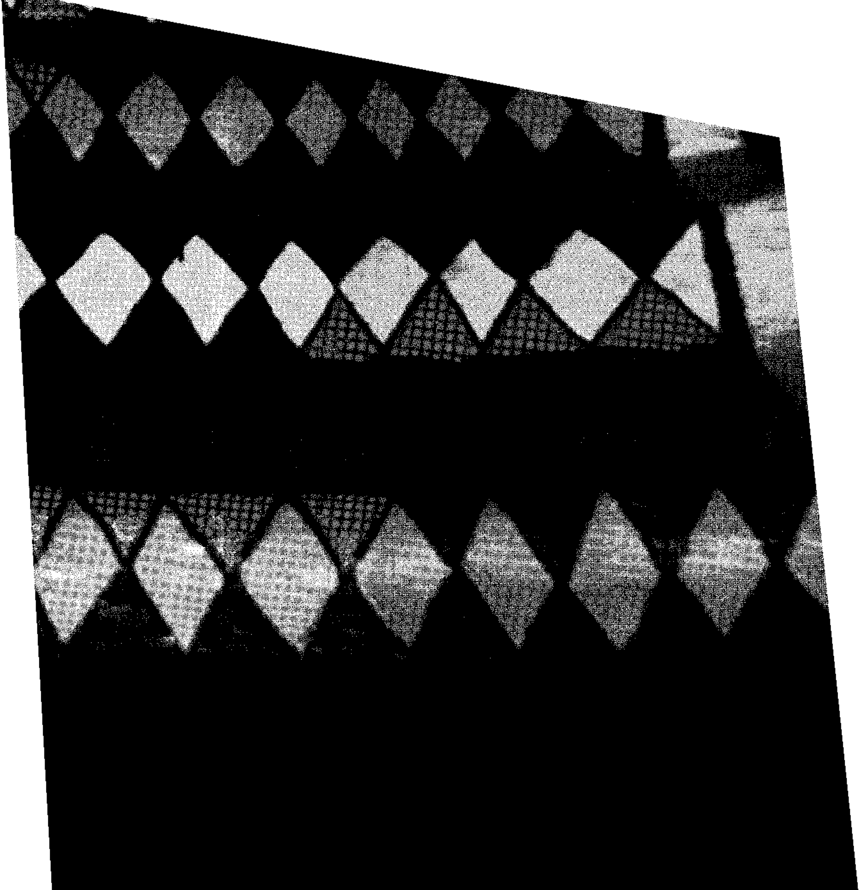
أما طبقة الصور النباتية الشكل فيمكن تفسيرها بسببين متزامنين. فارتياد المرأة للمدرسة صدّع بشكل نهائي عالم الفتيات التقليدي المغلق. ولابد أن أمهاتهن أخذن الأشكال الساذجة لنباتات رسمت في المدرسة. هذا الخيار غير مفاجئ لنا؛ لأنه يذكر بنداوة وخصب الحدائق (الجنان) العزيزة على الإسلام. هكذا نجد مجدداً موضوعات نباتية شبيهة بموضوعات تهامة، فالطفل عادة ما يتجه نحو مثل هذه الأشكال المبسطة، كما تشهد به رسومه الأولى. في المرحلة اللاحقة تتغلغل النماذج النباتية في نسيج النماذج الهندسية، لتتوافق معها بالنمنمة التدريجية. إلى ذلك يضاف استبدال الأبواب الخشبية بأبواب من حديد تبتعد نماذج زخارفها عن السجل التقليدي بالضرورة. هكذا تظهر النباتات والقلوب وعلم المملكة العربية السعودية الذي نجده أيضًا على حافة الشاحنات الصغيرة.

إن المقارنة التي سبق ذكرها بعالم الملبوسات تقودنا إلى مجال تعبير جمالي آخر، ألا وهو المجوهرات، حيث نتعرف بشكل عام على النماذج الهندسية بصفتها خاصة بالأرياف في حين تندرج النماذج الزهرية في تقليد مديني. وقد أبدى «غرابار» ملاحظة مشابهة حين ذكر أن الأماكن والعصور التي تبدو فيها الزخرفة الهندسية الأكثر ثباتاً، تقع على حدود المراكز الثقافية الكبرى.. مضيفاً: وكأن الهندسة وقف على الأميين والجماعات المعزولة والنساء اللواتي ينسجن الأقمشة ويصنعن السلال والأطباق والخزفيات[٨٨]. وهكذا يدل التهجين الذي نراه في «سنحان» على تعايش عالمين ثقافيين يعيداننا إلى الثنائي العالمي عالم الريف/عالم المدينة، وإلى العبور من أحدهما إلى الآخر عبر التعليم المدرسي، أي بواسطة التقدم الذي يحققه محو الأمية وتراجع اللهجات المحلية.

بالتلازم مع تبعثر الزخارف، نلحظ امتدادها في البيت، إذ تتجاوز كونها خاصة بغرفة الجلوس حصراً، فتمتد إلى الغرف والفضاءات الأخرى إلى درجة أن بعضها يشبع بالدهان بكثافة. إننا نجد نموذجًا مدهشًا لهذه العملية في تلوين الدرج مثلاً. ففي معظم بيوت عسير، يشكل شريط أحادي اللون ومركزي مؤطر بخطوط متفاوتة العرض جل الزخرفة. هذه الزخرفة موجودة كذلك على الجدران المحاذية للدرج وترافق تعرجاته. ودون الادعاء هنا بإعادة بناء ظروف الأصول النسيجية لمثل هذه الزخرفة، فمن الواضح أن الطريقة الأولية لزخرفة عمل نسيجي،

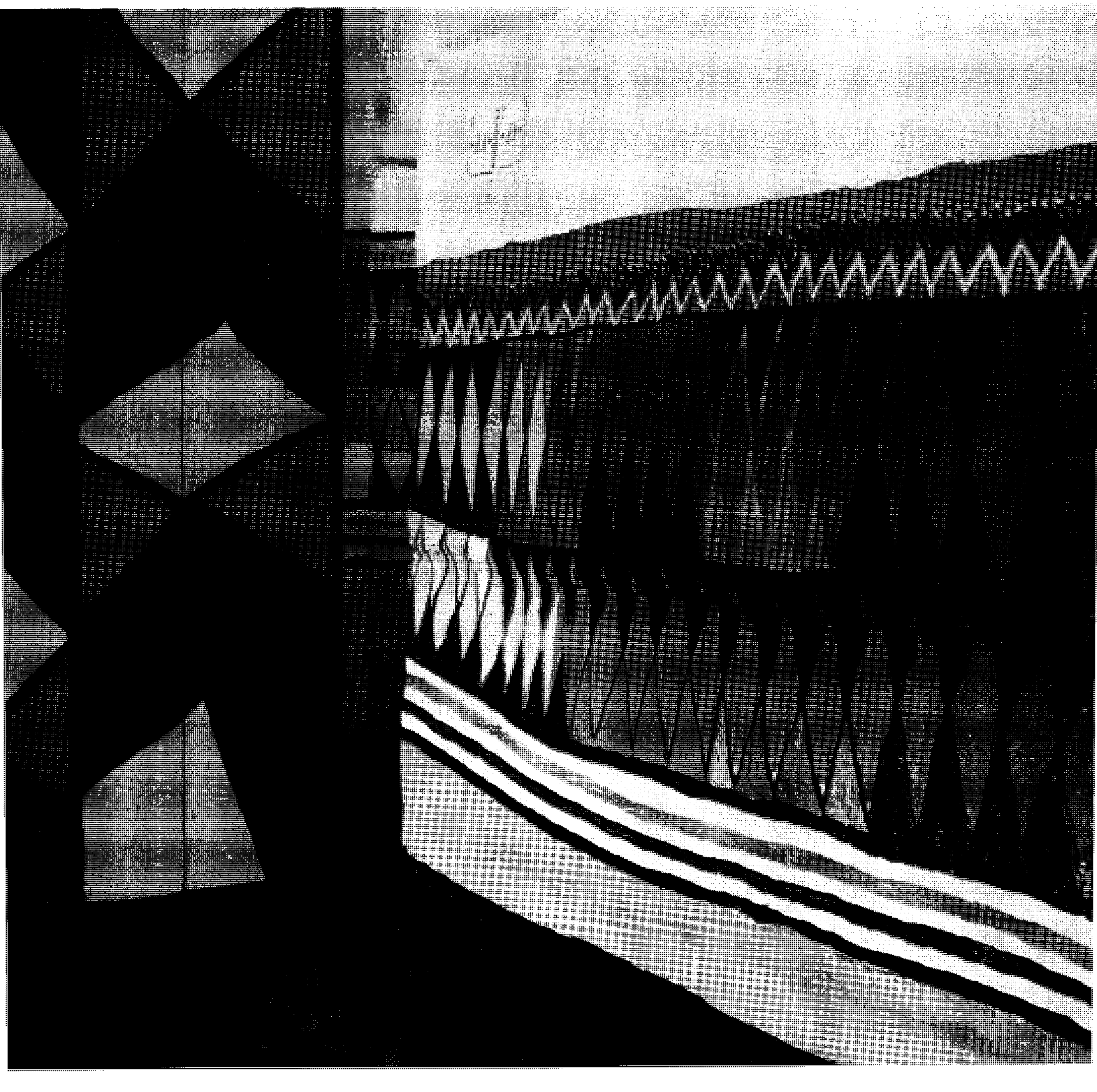


طبقة من النماذج الهندسية تعلوها طبقة نباتية.
تتألف الأولى من طبقتين من المثلثات المتقابلة الرؤوس التي تحمل خمسة تنوعات لونية.
والثانية تدل على اهتمام بالغ بالتماثل، فيما تزين النقاط



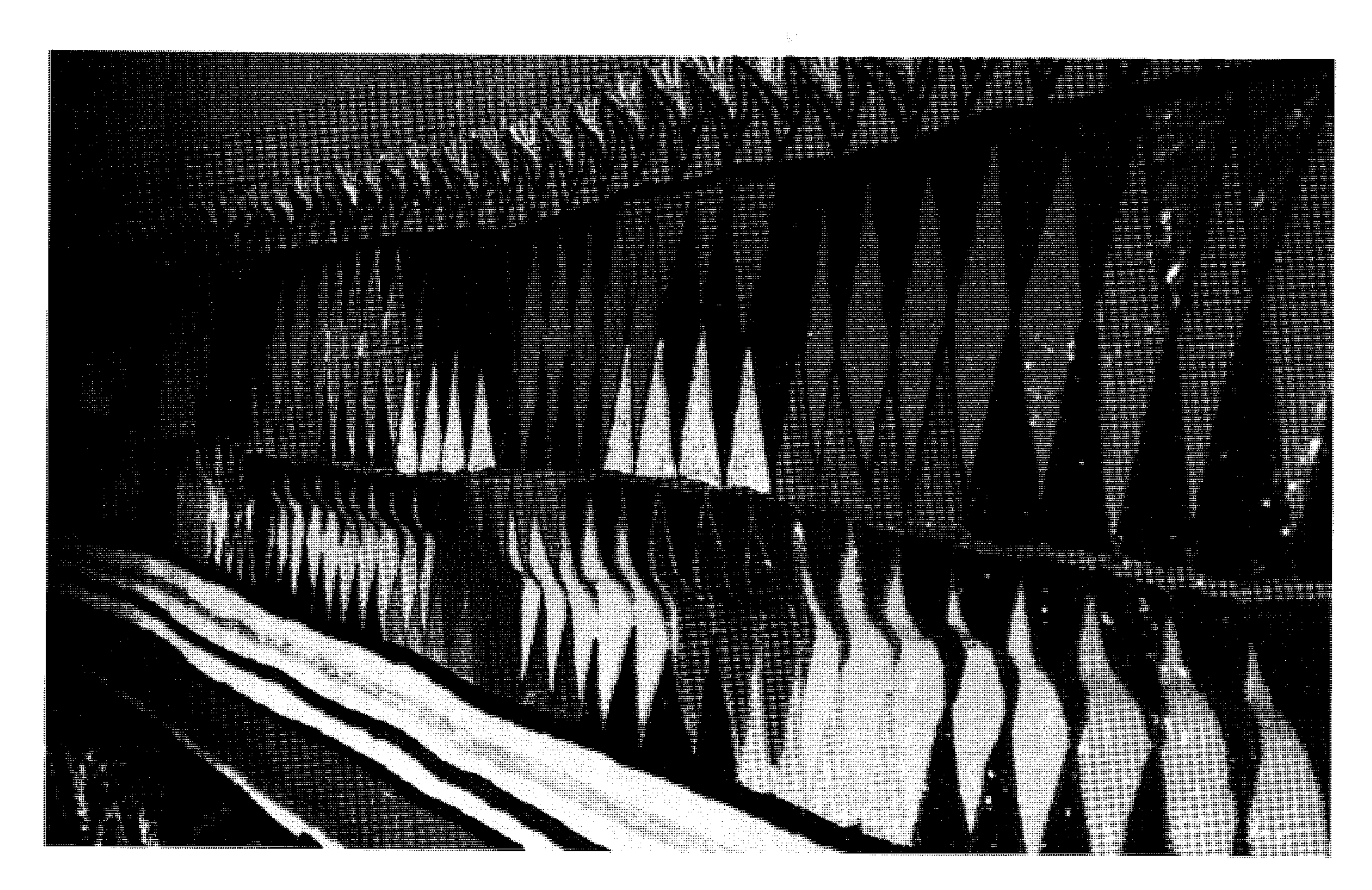


صفحات ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣:
ليس الدخول والخروج فعلين متماثلين، ولا يحملان القيمة نفسها: العبور من الخارج إلى الداخل يحمل دلالة قوية. فدرجات السلّم صنعت لينظر إليها عند الصعود، لذلك تزيّن واجهات الدرجت بينما تبقى سطوحها أحادية اللون.



والعباءات وخيام البدو شاهدة على ذلك، تكمن بتقسيم المساحة إلى شرائط موحدة العرض ومتعددة الألوان. ويسمح تعديل عرض الشرائط بالحصول على تنوع لا حدود له من السلسلات حيث تتناوب شرائط عريضة مع شرائط أخرى أضيق أو حتى مع مجرد خطوط. ولكن لدى «سنحان» يؤدي الدرج دور القاعدة لأشكال كثيرًا ما تكون في منتهى الذوق، ويهيكلها بمبدأ البنيان المعتمد فيه. لذلك، نجد فيه بعض أروع أعمال البيت بلا شك. لابد أن نعلم أنه ممر إجباري للوصول إلى المجلس. الدخول والخروج ليسا فعلين متماثلين، ولا تعلّق عليهما القيمة نفسها[٨٩]. فالعبور من الخارج إلى الداخل يعلق عليه أهمية كبرى، مما يعني أن الدرج قد صُمّم لينظر إلى درجاته صعودًا، ويمكن زخرفة عتباته وواجهاته، إنما الأخيرة يعنى بها أكثر من الأولى لهذا السبب.

إذا كان تطور الرسم البياني عبر نماذج جديدة حساساً بشكل خاص، فذلك يسري كذلك على مستوى الألوان حيث يمكن رصد ظاهرتين جليتين:



يتم هنا الحفاظ على وحدة زخرفية هامة مقابل تشويش طفيف: المربعات الموضوعة على قمة واجهات درجات السلّم تتكرر على جدران قاعة الجلوس بعدما لُونت عمودياً إلى معيّنات.
الباب تدثر ببدلة أرلكان: بنية المعينات غير المنتظمة تمنح التأليف حركة.
(منخفض نجد. قحطان. سنحان)





صخب ألوان. وسلالم وممرات. هذه الباحات الداخلية تظهر ألواناً نضرة: الوردي والفيروزي. وبينما يندر استعمال الألوان الثانوية. نلاحظ أن «مرض» اللون الوردي هو ظاهرة حديثة ومتكاثرة.
(منخفض نجد. قحطان. سنحان)

الأولى هي حضور اللون الزهري الكثيف إما في إطار الباب أو في مساحات مركزية واسعة على السلالم، إذ نرى العدوى لهذا الاستعمال ملموسة في وادي جنب، ومجمع الحزيب ومجمع الحاين الموجودة على خط جغرافي متواصل. الظاهرة الثانية هي نشوء الرسم التدرجي. هناك بيت في مجمع الحزيب يجمع عملية المثاقفة اللونية المزدوجة، حيث استبعد المزيّنُ الألوان الفاقعة والحادة واختار ألواناً خفيفة وسكرية، في تتابع صبغيتين من لوني الأخضر والأزرق وفق تدرج خطي بالغ الروعة على جانبي منطقة مركزية زهرية اللون.

تحليل بعض الأمثلة

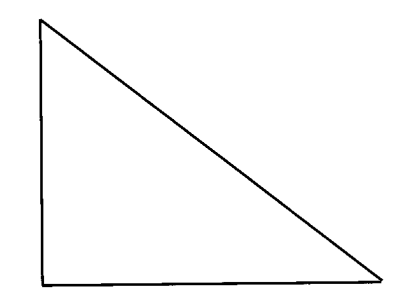
إذا كان التركيب العام مشتركاً في مجمل الأشكال، فإن فيض تنوعها يجعل اختزالها في نموذج واحد كما في «رجال» متعذراً، وإن كان تحليل مدونة واسعة يظهر أن الوسائل المستخدمة بسيطة وقليلة العدد. انطلاقاً من قراءة متأنية لبعض الأمثلة، نكتشف مجموعة نماذج وقواعد إنتاج تسمح بتوليد مجموعة متماسكة ومتناغمة.

حيث إن تجزؤ الألوان على مستوى مختلف العناصر التي تؤلف النموذج تبرزه وتجعل الشكل أكثر تعقيدًا ظاهريًا.

بعدما تعرفنا على نماذج الزخرفة، يمكننا تحويل انتباهنا إلى أحدها بإعطائه الأولوية على الأخرى بسبب تفرده. ومثال النموذج على شكل يد مقذاف، يثير الاهتمام بفعل مبدأ التركيب. إنه مؤلف من أربعة مثلثات مستطيلة موجهة ومتمفصلة حول محور (الصفحة المقابلة في الأسفل).

إن قواعد تنسيق الألوان تحكم الصورة التي تم التوصل إليها. وتتوازن الصورة والخلفية بحيث يمكن أن تحل واحدة محل الأخرى وفق المثلثات الملونة، مما يعطي صورتين متكاملتين حيث حركة الدوران موجهة نحو اليمين بالنسبة للأولى ونحو اليسار بالنسبة للثانية.

أدرك الرسام أن الملل قد ينتابنا إزاء تأليف في منتهى الكمال. وبعض الفوضى قد تكون ضرورية للتجديد إن لم يكن للتميز، مما يعطي انطباعاً بأننا أمام مجموعة غنية ومركبة، وكأن الهدف من الشكل هو أن يشتّت النظر عمداً بغزارته. وفي المقابل يظل لدينا إحساس بالتناسق بفضل مصادفة النماذج والألوان نفسها. ونلحظ إلى ذلك عفوية توزيع النماذج على شكل يد

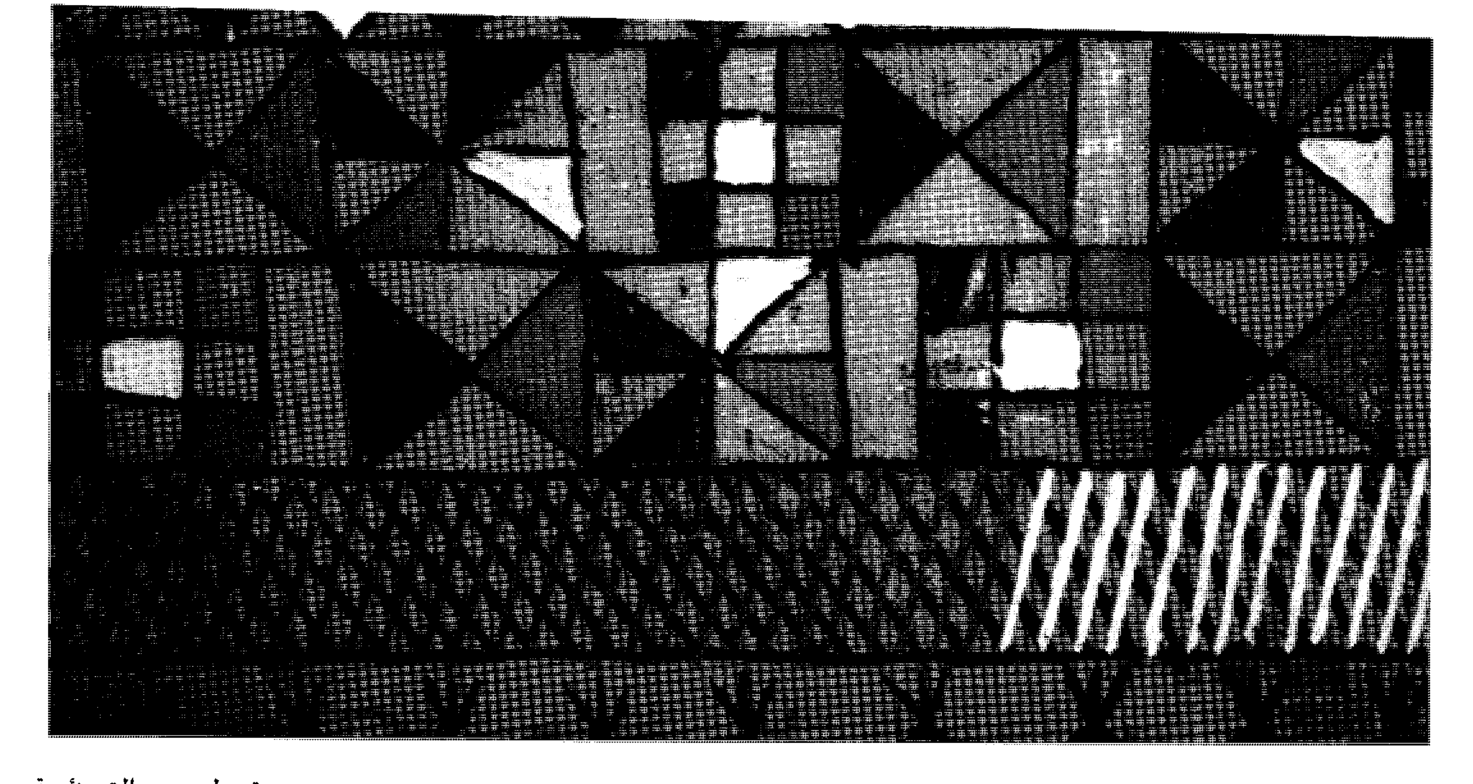


مثال ١:

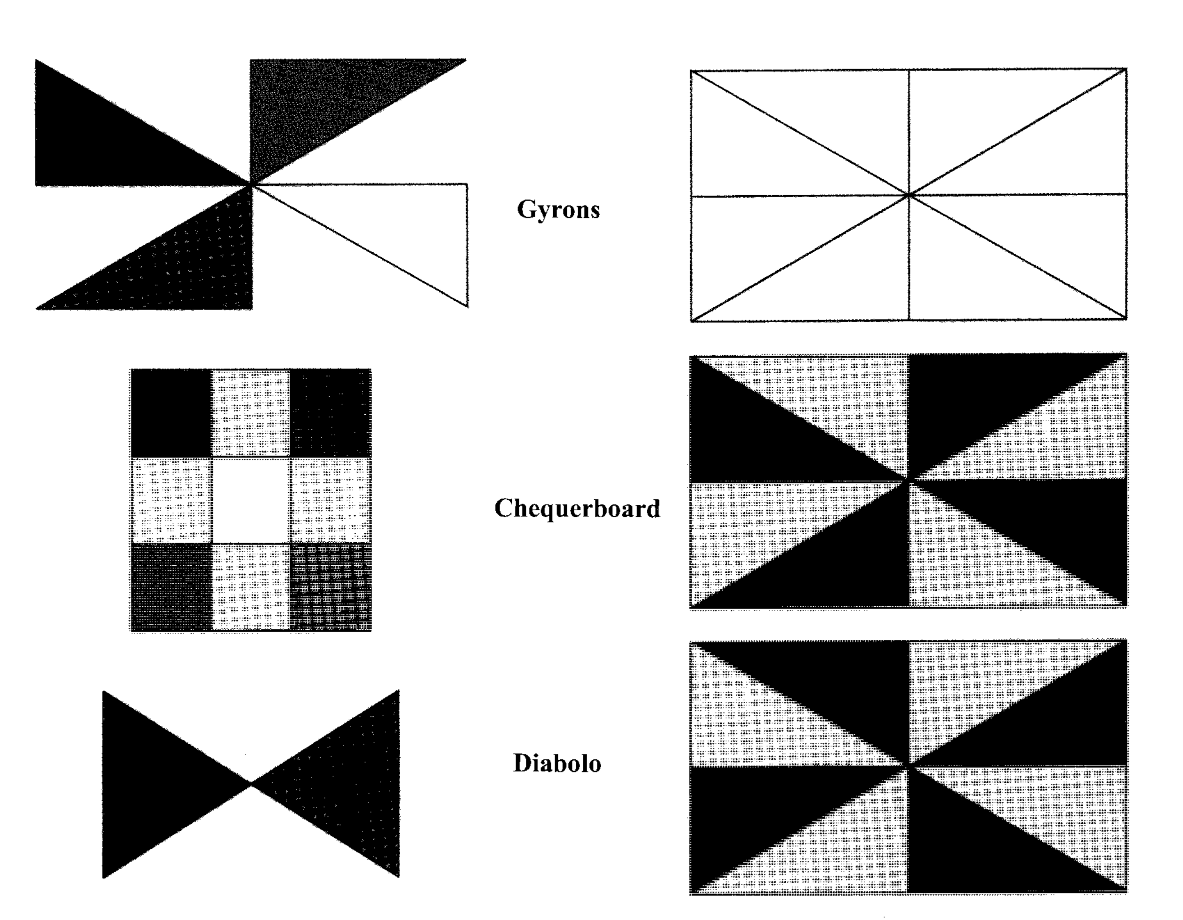
انطلاقاً من ثلاثة نماذج بسيطة (الأشكال الثلاثة أعلاه)، يتم إنجاز ثلاثة نماذج مركبة (على شكل يد مقذاف، وهذا هو الاسم الذي أطلقته عليه بموجب تشابهه مع ما يناظره في الفن الشعاري، أي العملة النقدية المقسمة إلى ثمانية مجالات مثلثة الشكل متساوية في ما بينها)، كل واحد منها مؤلف من تجميع نماذج بسيطة بشكل متناسق. بعبارة أخرى، استعملت النماذج المركبة وحدها (إلى اليسار). أما خلفية «اللوحة» الصفراء فتمنح الشكل ضياء باهراً،

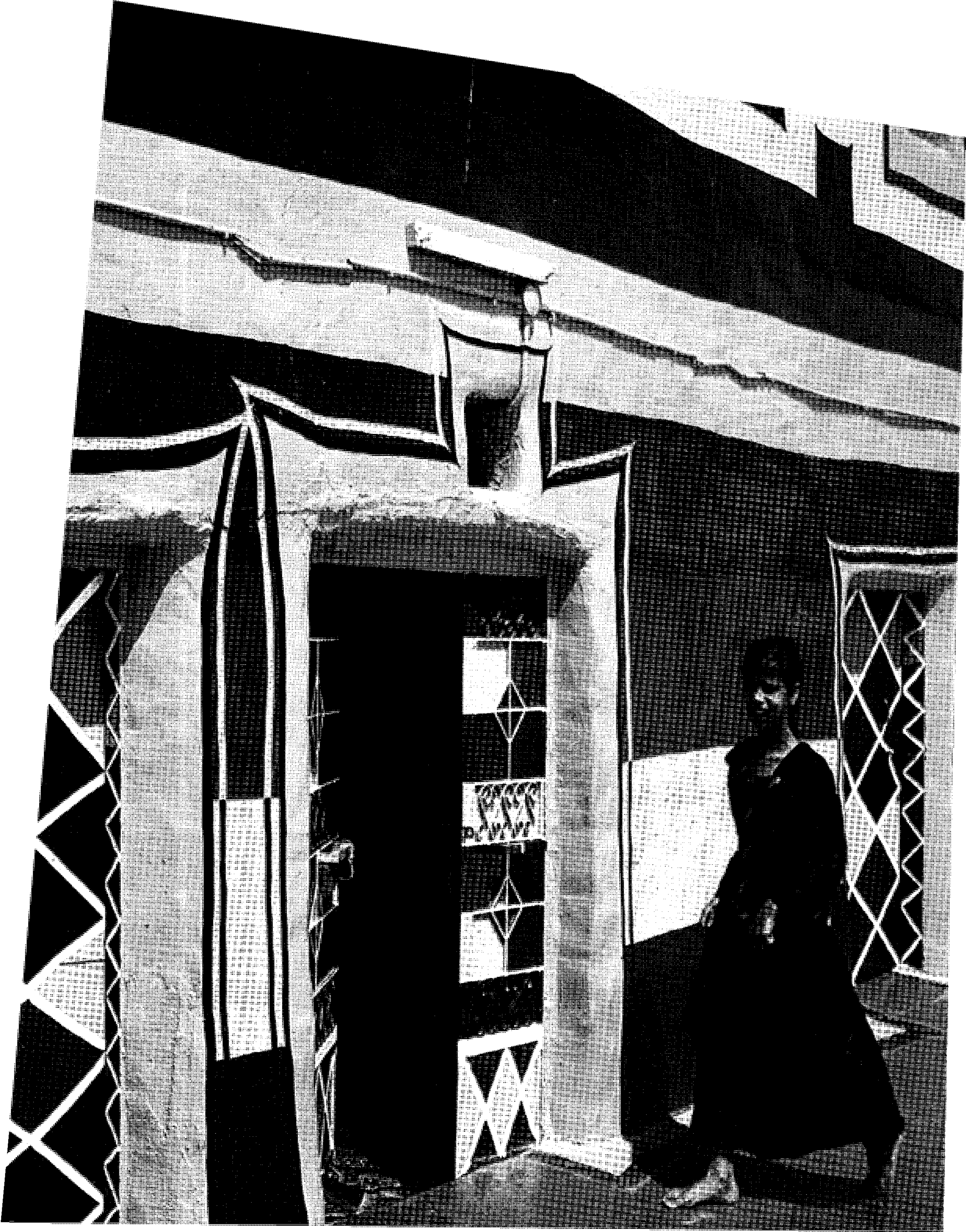
مقذاف سواء المتجهة إلى اليمين أو المتجهة نحو اليسار. إذا كُررت الوحدات في خط معين بالتعاقب نفسه من وجهة نظر هجائية (مثلاً: ABC) فإن النماذج المركبة تنتظم في سلسلات من نموذج أو نموذجين أو ثلاثة نماذج، حيث كل سلسلة تكون مفصولة عن السلسلة التالية ببياض. هذا المبدأ يعزز طابع التأليف الكتابي بحيث يخيل إلينا أن التأليف لا يخص زخرفة بقدر ما يخص ما يشبه نصاً لم ينته الرسام أبداً من كتابته:

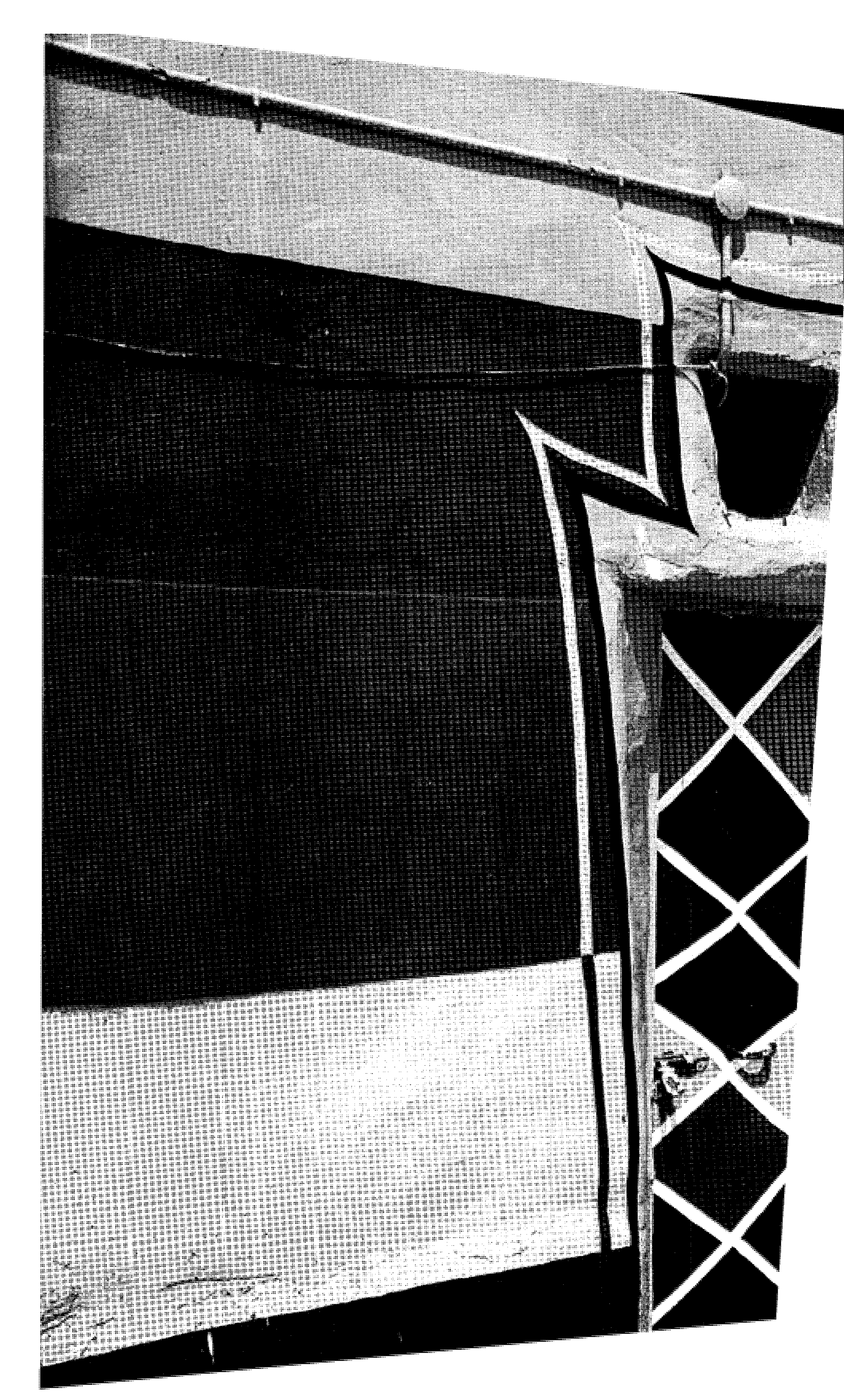
CA BC AB CA BC AB CAB ...CAB



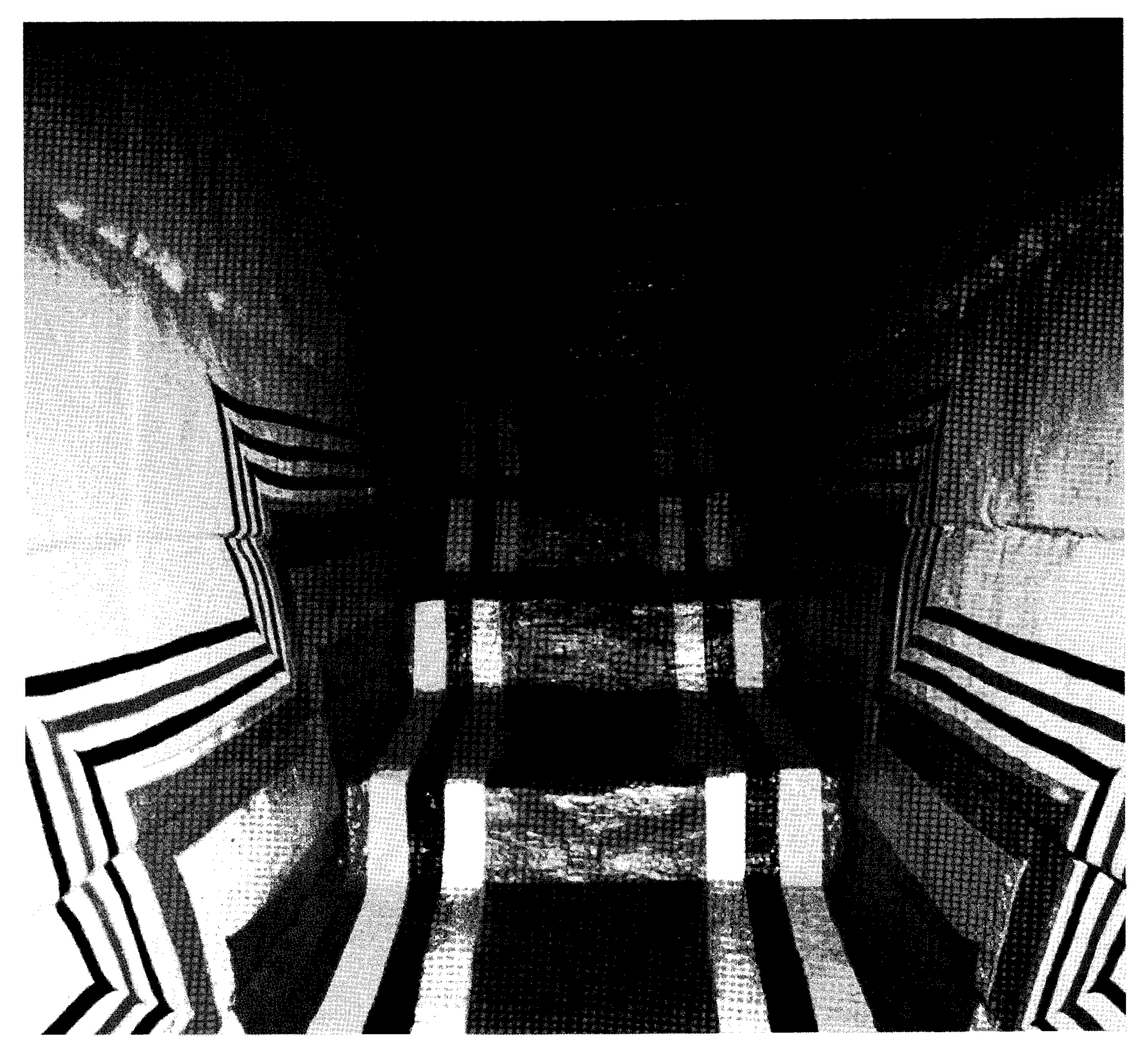
تعطي التجزئة اللونية للنماذج إحساساً بدينامية قوية. النماذج الموجودة (مسننات، ومجموعات رباعية، وخطوط) تتوالى على كل خط بشكل يكاد لا يتبدل، ولكنها تجمع بأشكال مختلفة لتشكل كتلاً مؤلفة من نموذج أو اثنين أو ثلاثة مفصولة بالأبيض. هذا التأليف يذكر بنص كتابي: كل نموذج يساوي حرفاً، وكل كتلة تساوي كلمة مؤلفة من حرف أو اثنين أو ثلاثة. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)







لقد أنجز نماذج الباب الرئيس الحديدي حرفي حداد وبالتالي فإنها تخرج من السجل التقليدي، إلى جانبه بابان من الخشب زيّنا على طريقة «أرلكان». (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



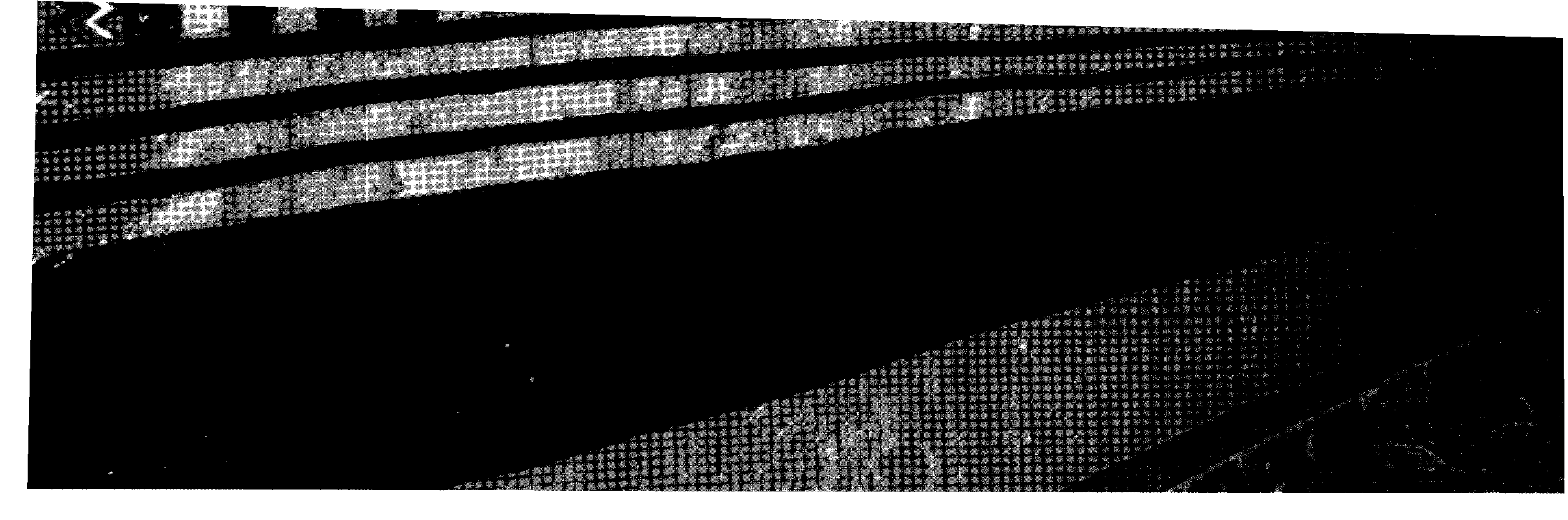
كما في المنسوجات، هناك طريقة بسيطة لتزيين درجات السلّم، وذلك بتقسيمه إلى أطواق من الألوان باتساع متباين.
(منخفض نجد، بلاد قحطان، سنحان).

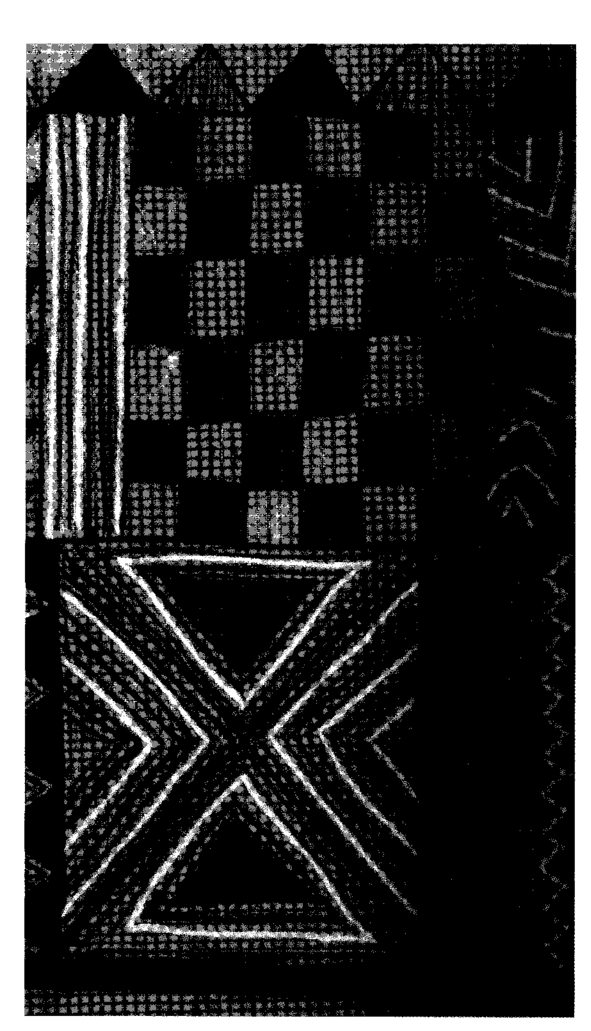
مثال ٢ :

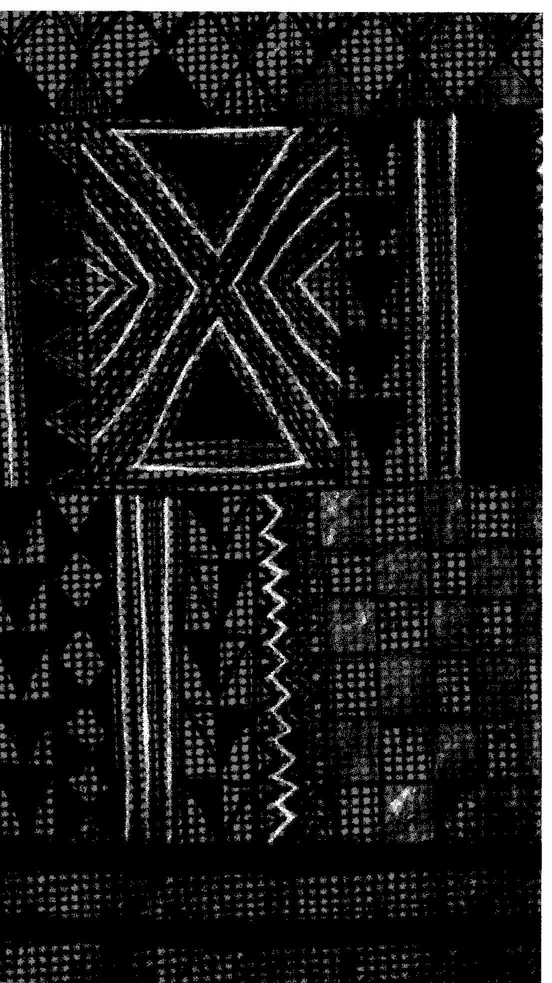
سوف نقوم الآن باختيار أحد النماذج وملاحظة متغيراته، وهو عبارة عن ضامة (لوحة داما) تحتوي على عدة عناصرٍ متغيرة إنما مؤسسة على تصميم واحد وفقاً لعدد الألوان وتوزيعها. بدءاً بلوحة الداما الصخرية التي تقتصر على اللونين الأبيض والأسود، وصولاً إلى صيغتها المتعددة الألوان، هنالك مسار ينتهي إلى رسم خدّاع ذي ترتيب منتظم أو رخو، يقوم مقام البلاط في رصف أرضية المنزل أو حجرة الدرج.

إن زخرفة حجرة الدرج يمكن تمييزها هنا بضامة ضخمة تمتد من الطابق الأرضي حتى السطح، والفرق الوحيد بين خط لوني وآخر يليه هو اللون الأساسي؛ بمعنى آخر، يتناول حيد اللون في كل خط مربعاً واحداً. هذا مثال للتطور الخطي الذي يعنيٍ أن كل خط يحدد لونُهُ لون الخط الذي يليه. إن هكذا تأليفً يهدف إلى موضعة الألوان بتقييد صارم. ومع هذا المبدأ، تتذبذب درجات السلّم وفق دينامية لونية يؤكد عليها التقطيع غير المتساوي للدرجات ولزواياها.

وتمتد على الجدران المحاذية للدرج شرائط من الألوان تعلوها نباتات بعروق مهدّبة. لقد بدّل الرسّام اللون بين ورقتين متجاورتين بيضاويتي الشكل مستوحياً بذلك مبدأ لوحة الداما. وتستقبل عروق النباتات طائراً يستريح عليها.

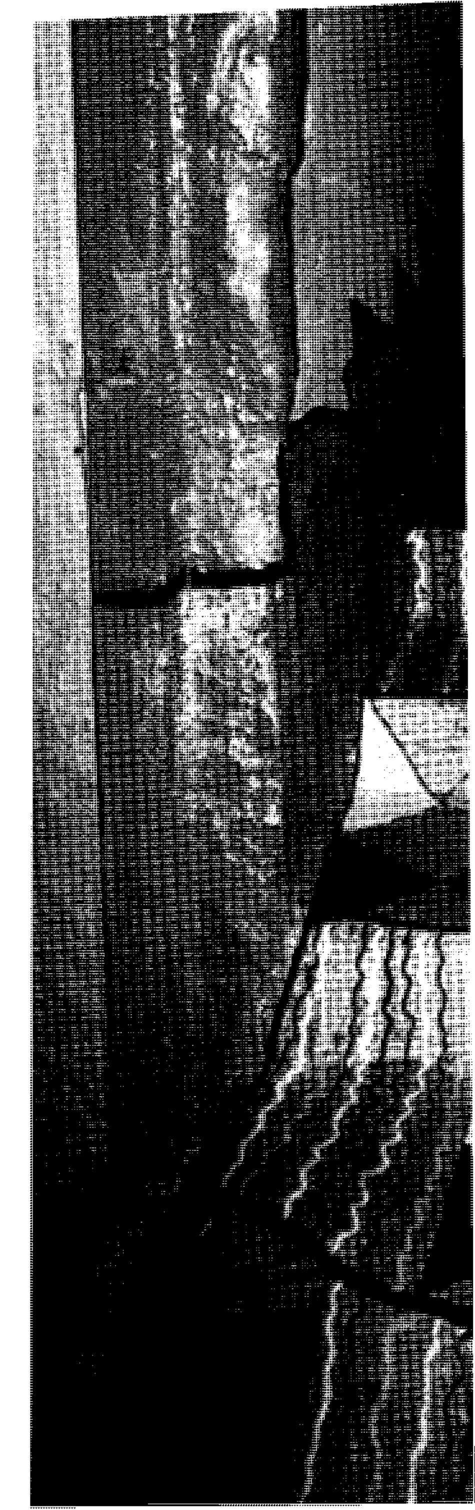




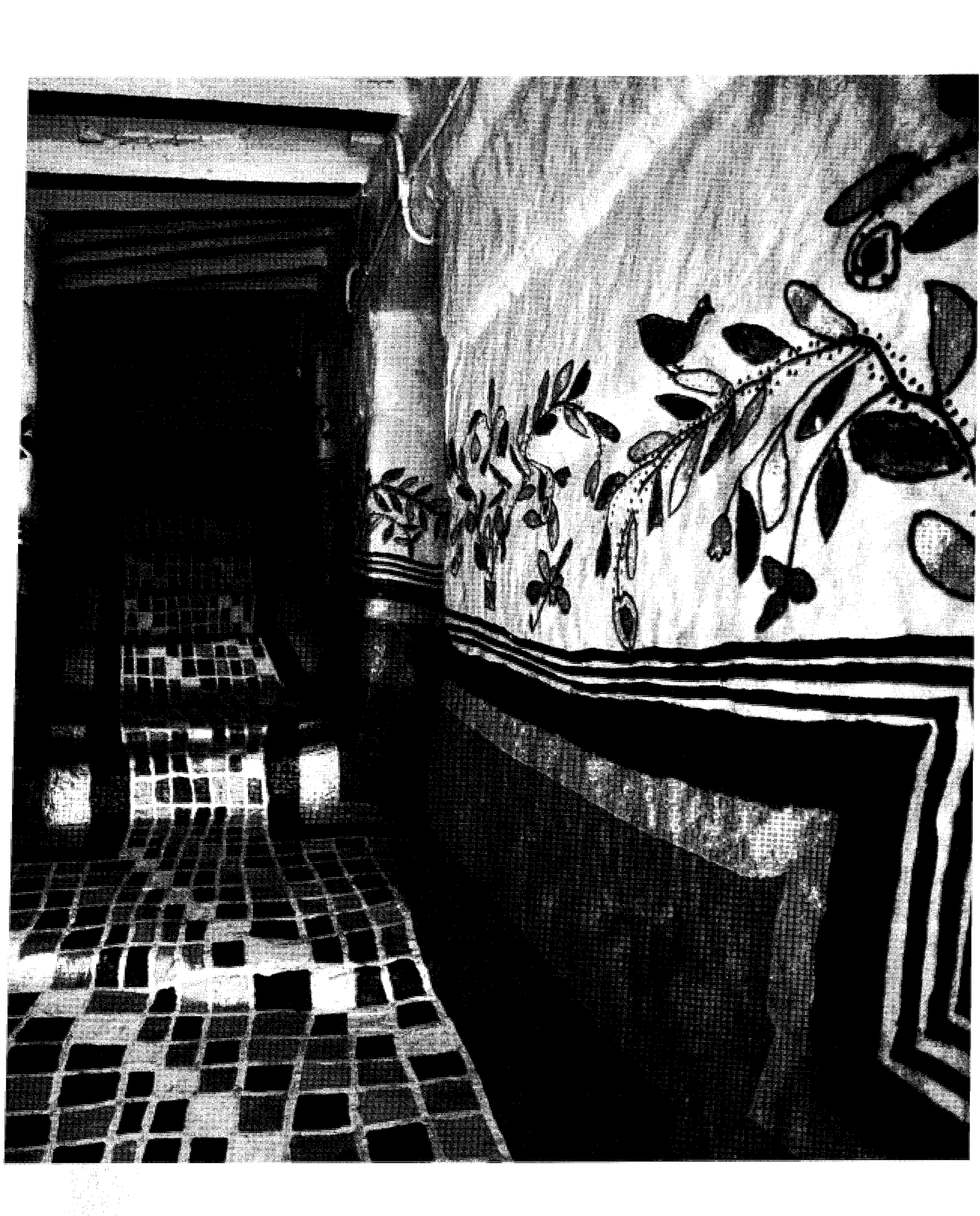


تعلن الواجهة اللون فوراً: الأصفر مميز في الخارج كما في الداخل.
غياب الأثاث يعطي الزخرفة كل عظمتها. وتتميز هذه الزخرفة بقراءة واضحة جداً بسبب الخلفية المضيئة.
ومن بين نماذج هندسية أخرى، تتكرر الضامة المعيارية بشكل متقطع. ومن بين التنويعات اللونية، يظهر اللون الفضي النادر.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

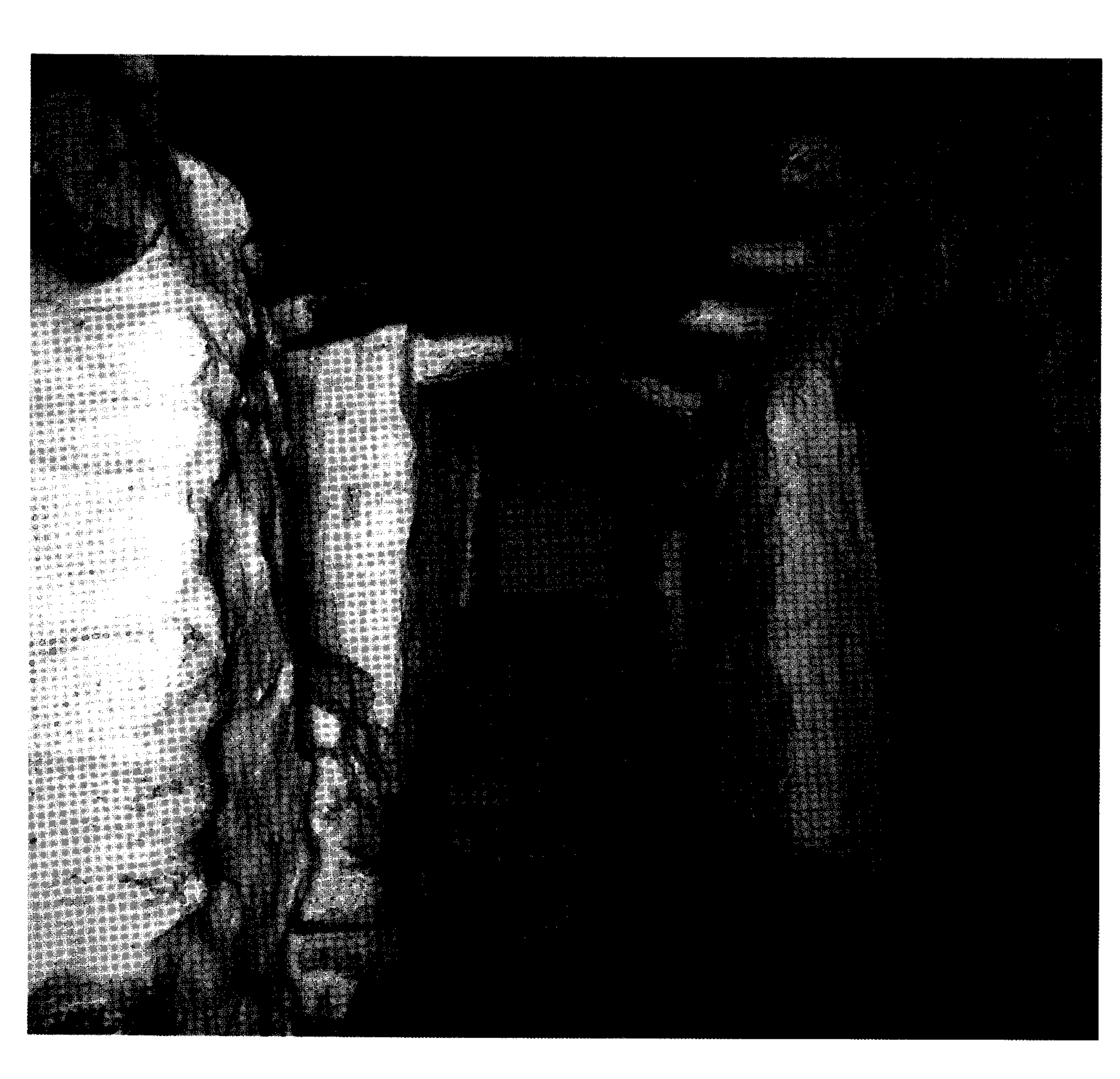




خطوط متقاطعة بألوان متناثرة تنضم إلى الزخارف السابقة، وقد حلّ محلّ أشكال الزهور المتتابعة ما يشبه نخلات صغيرة مع خطوط متمازجة. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



لعبة المرايا بين بيت قديم ملون بالخضاب وبيت حديث مدهون. كان «ماتيس» يقول إن اللون لا يصل إلى تعبيره الكامل إلا عندما ينظم، فمجرد سيل من الألوان يبقى دون قوة. ويبدو أن ظل «فازاريللي» Vasarely يسكن هذه الضامة التي تمتد من الطابق الأرضي إلى السطح. حيد اللون يتناول في كل خط مربعاً واحداً (نظام مرصوص). وتظهر على الجدران بقع لونية تنتشر فوقها نباتات بعروق مهدبة. اللون يتبدل بين ورقتين متجاورتين بيضاويتي الشكل. هنا أيضاً يسود المبدأ الساري على الضامة إنما بترتيب متساهل.. ويحط طائر بيضاوي على بعض الأوراق.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



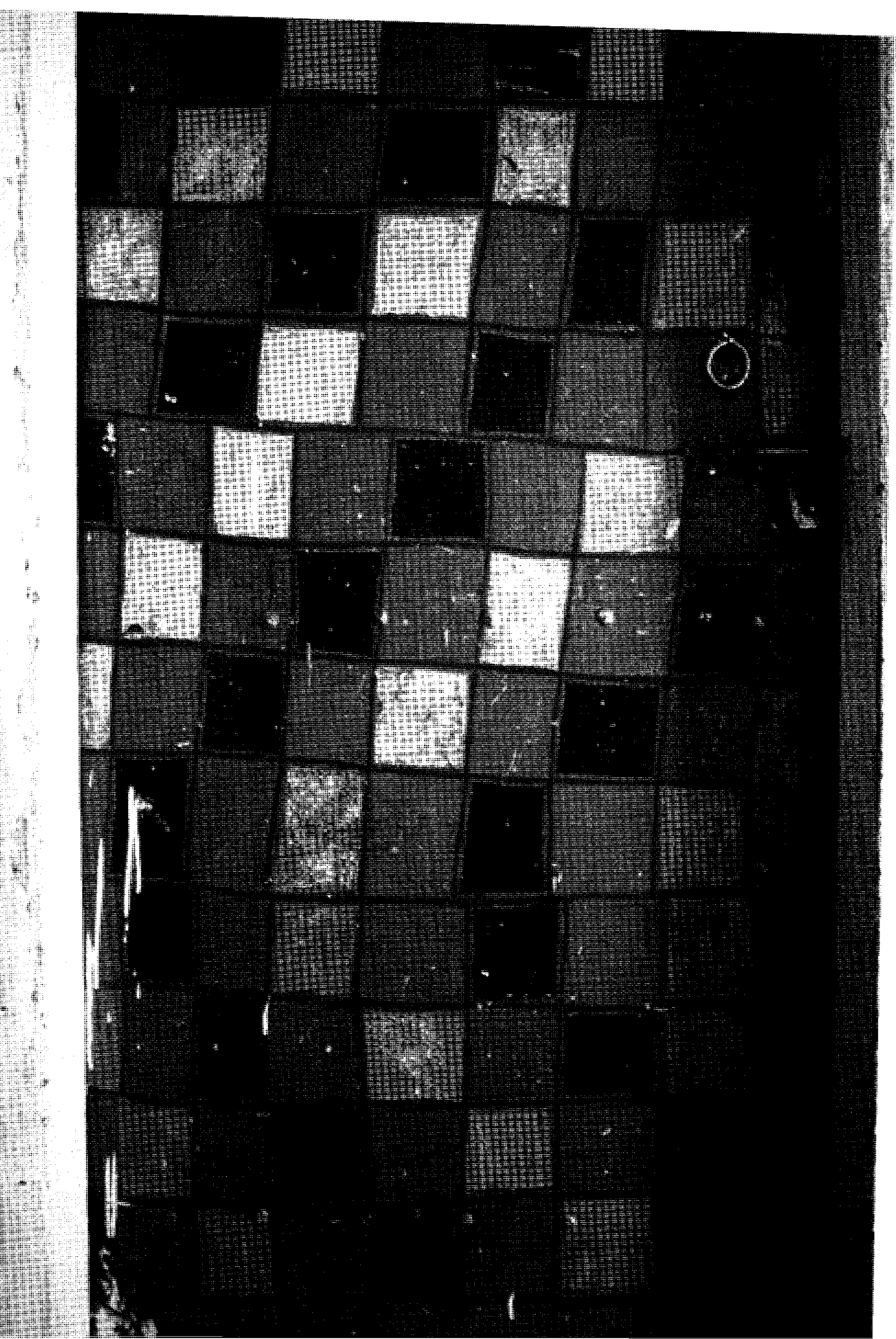


يفتح موضوع الضامة الباب لازدهار التنويعات: توزيع الألوان على هذه الضامة المضخمة عرضي (ترتيب غير منظم). ألوانها تتكرر على الجدران بشكل خطوط عريضة متجاورة تواكب انحدار درجات السلّم.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

مثال ٣:

من أجل إبراز تنوع البنية (المتعددة الأشكال)، نخرج من ترتيب صارم لننظر إلى ترتيب مرن. المربعات بألوان مختلفة توزع بشكل عفوي ويتمثل التقييد الوحيد في وجوب أن تكون الأضلاع المتجاورة من ألوان مختلفة. إنه مبدأ للرؤية شبيه بالتلوين الذي نصادفه في فن رسم الخرائط، إذ يجب تلوين الخريطة بحيث لا يكون أي بلد من اللون نفسه للبلدان المتاخمة له. أما في ما تبقى، فتستعيد الزخرفة على الجدران الجانبية المبدأ المتبع سابقاً، باستثناء أن الثمار تحل محل الطيور.

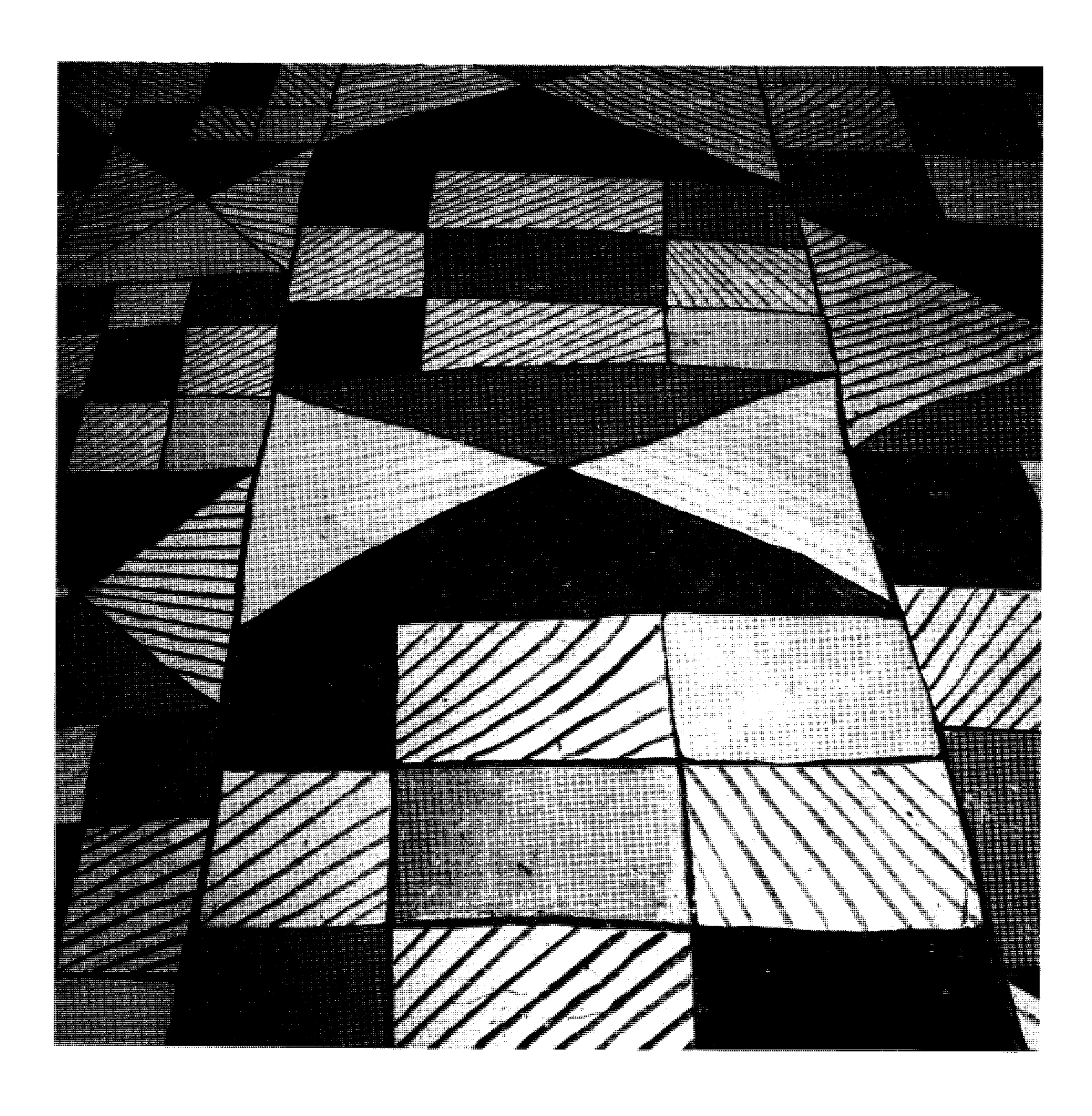
كانت الوحدة المركبة نقطة البداية في الاعتبارات التي شرحناها. وإذا كنا قد ركزنا قليلاً على هذا النموذج، فذلك يعود بالتأكيد لقدمه ولتواتر ظهوره في الرسوم، وكذلك لنظهر بأن النساء يستكشفن ببراعة فائقة التغييرات التي يتلاءم معها هذا النموذج، وهي ذات طابع تركيبي في إطار محدد تماماً هو طابع الشبكة. ولقد رأينا كذلك أن ضغوط التعبئة المرتبطة بهذا النموذج تفرض قواعد مجاورة يمكن للنساء انتهاكها جزئياً بإدخالهن «ضجيجًا ما»، هذا إذا ما استعرنا هذا المفهوم من نظرية الإعلام لتحديد خلل سبق لنا تبرير أسبابه.

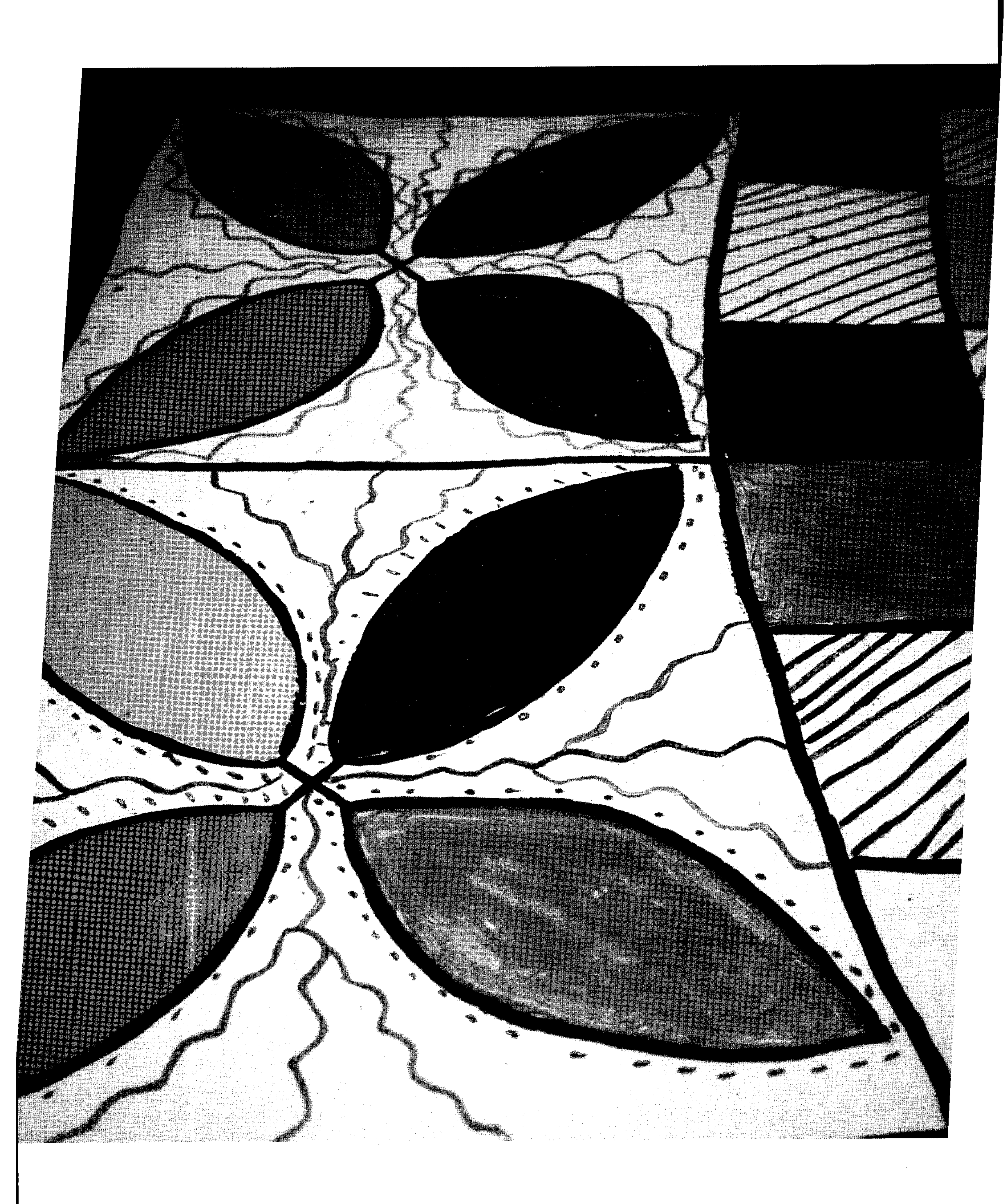


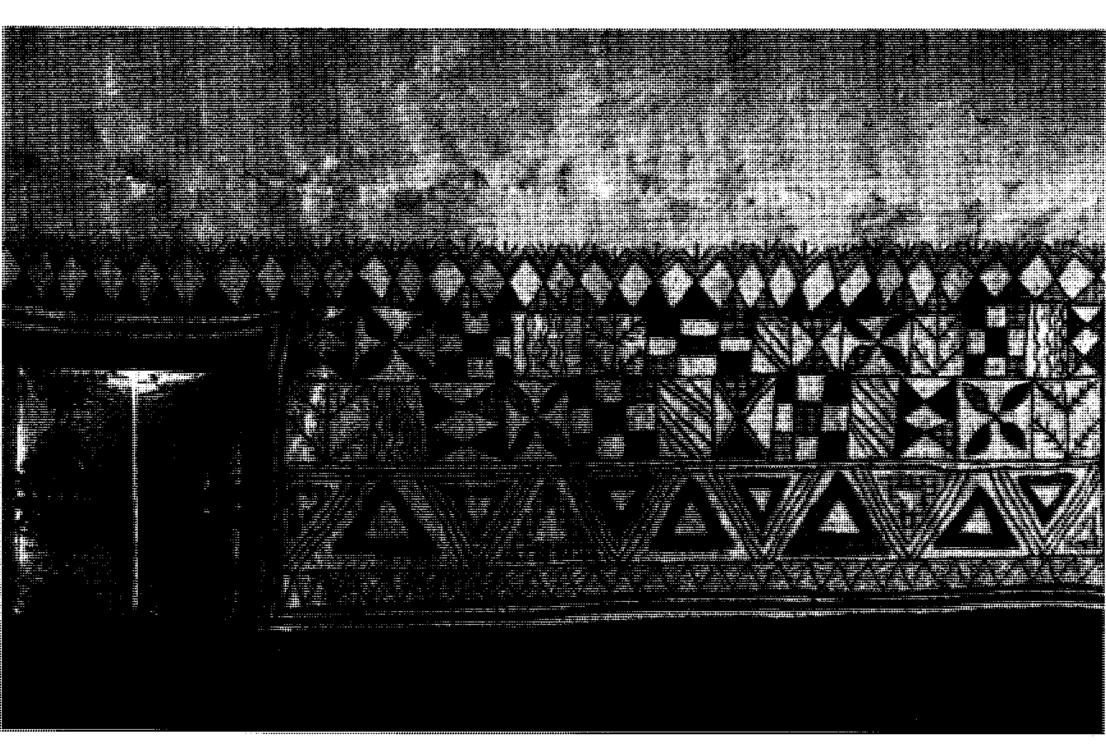
خلفية هذا الباب زرقاء يخفيها الأحمر والأصفر.
إن تواتر ظهور هذين اللونين متساو مقابل ضعف الأزرق.
الفوضى في الثلث السفلي للضامة تقلب وجهة الحيد، فينتج عنها انطباع مزدوج من النظام والفوضى التي تنجم عن نزاع بين نظامين جزئيين.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



تتميز زخارف هذا البيت بوحدتها البالغة (صفحات ٢٢٨ و٢٢٩ و٢٣٠).
في ردهة المدخل، تتألف الأرضية من ضامة ضخمة بمربعات غير متساوية، كل واحد منها يلبس نموذجاً هندسياً: زهرة، مثلثات متقابلة، ضامة. في الدرج زينت واجهات درجات السلّم بمثلثات رأساً لقدمين، وكررت مسطحات الدرجات نماذج الردهة.
ويجمع جدار غرفة الجلوس مجمل النماذج ليولد تأليفاً جديداً.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

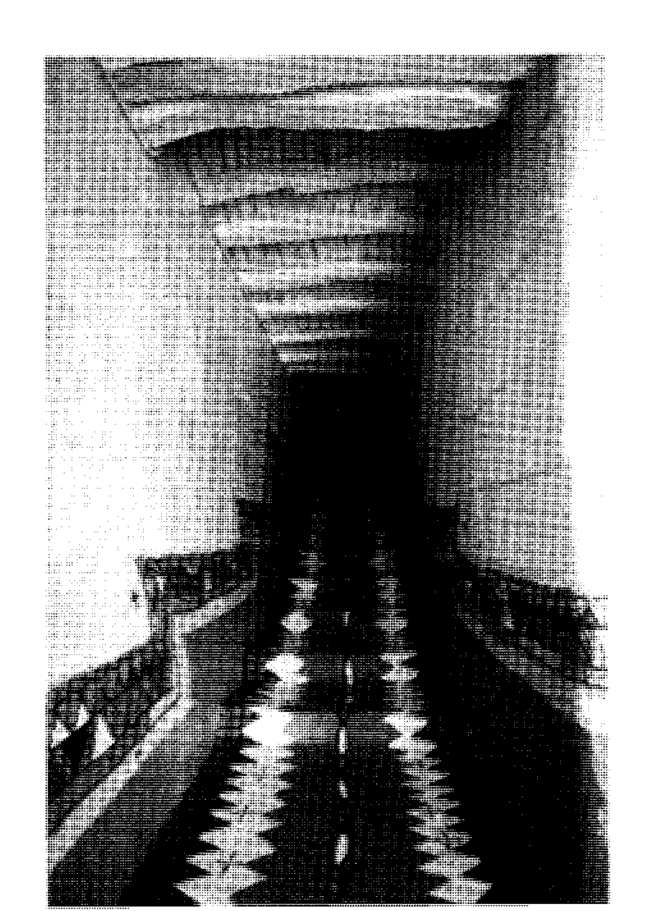


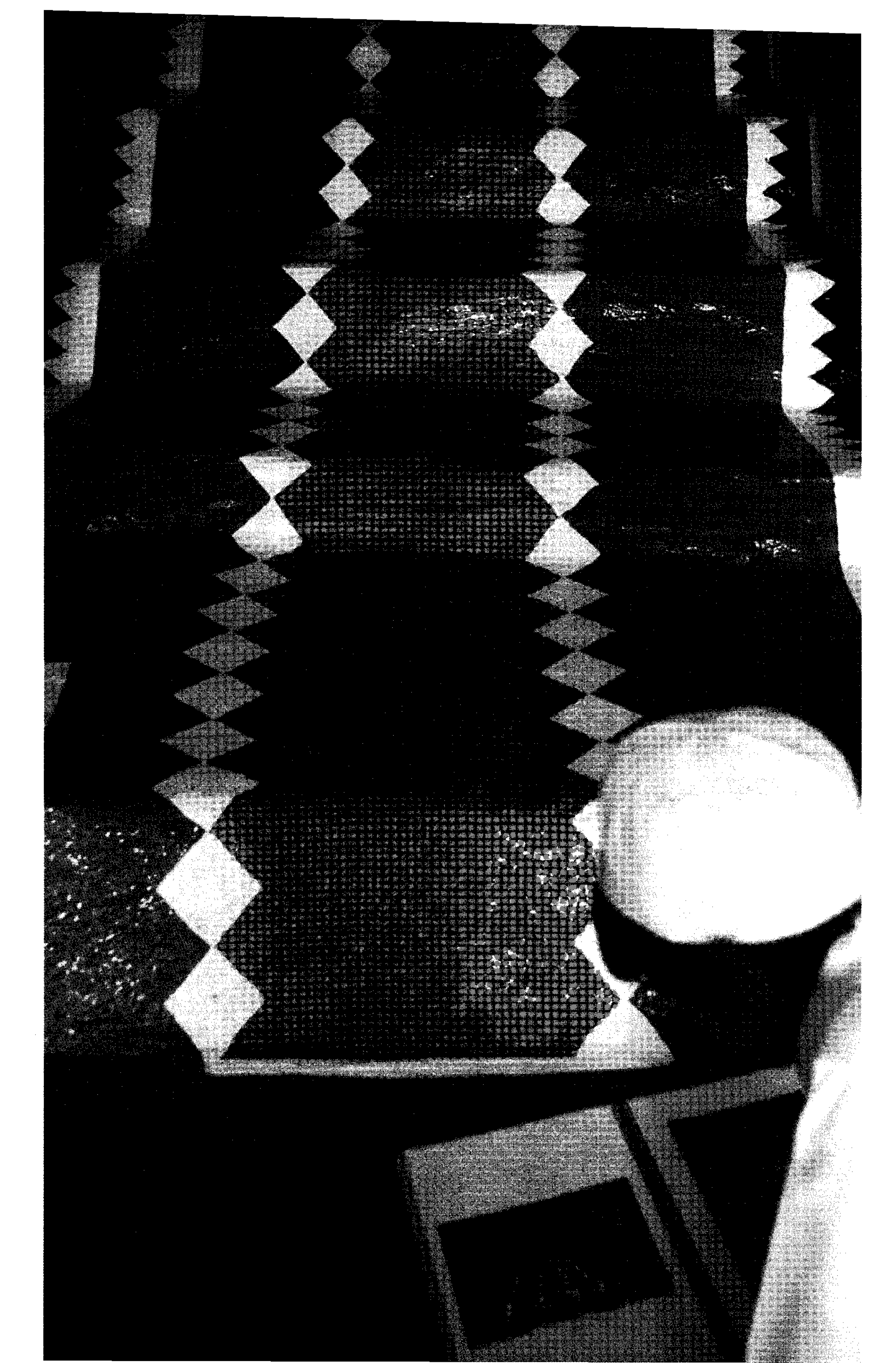




يشكل دهن الجدار بأزرق بنفسجي خلفية للتأليف. مربعات الضامات هي من هذا اللون إلا عندما يحجبه الأحمر أو الاصفر. إن توزيع هذين اللونين عرضي (غير خاضع لنظام) والتقييد الوحيد يكمن في عدم وضع أحدهما بجانب الآخر. هذه التنويعات تكسر فرط الانتظام في النماذج الأخرى. وقد بدل المؤلف الإفريز العادي المؤلف من السعف بترتيب من الباقات.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



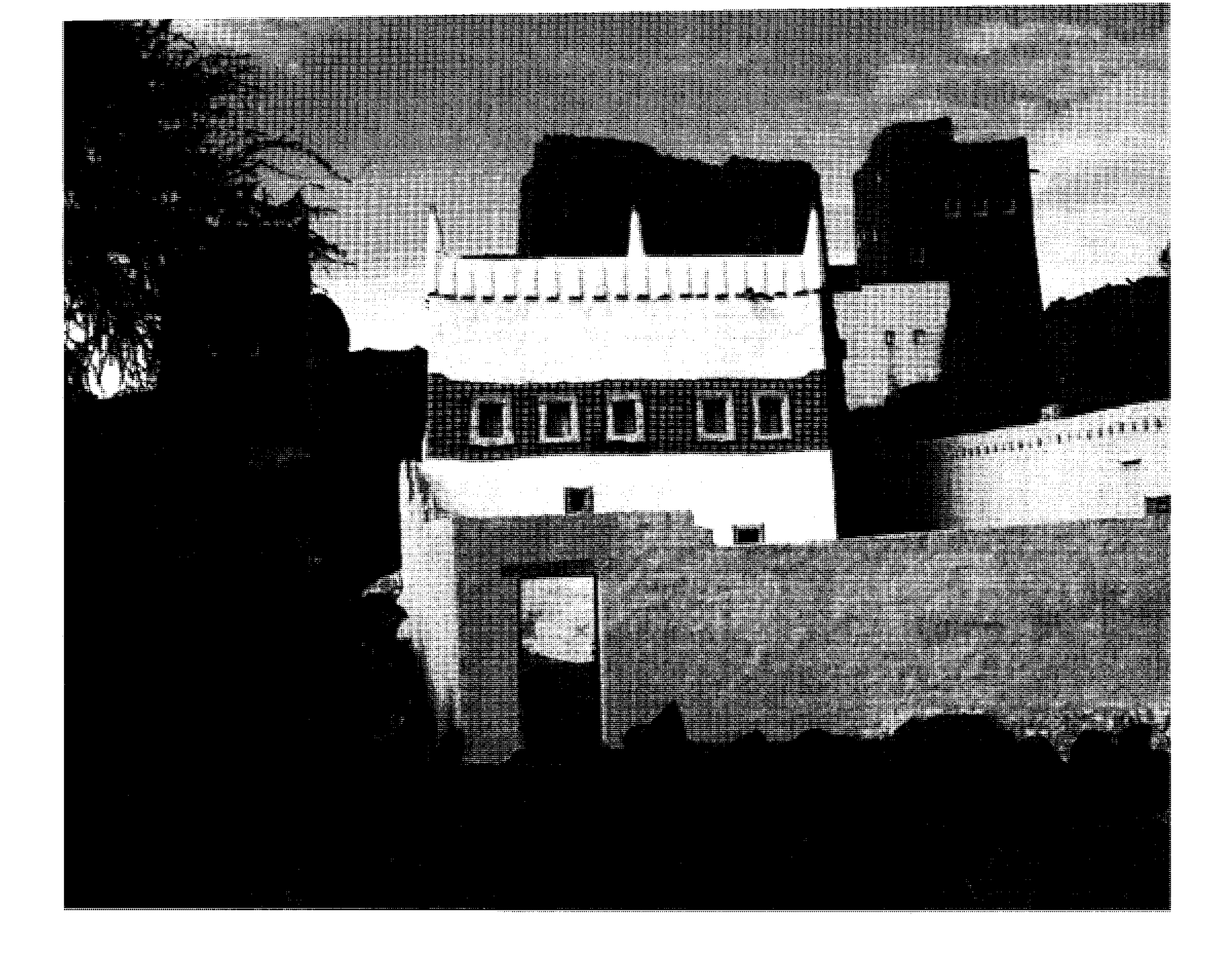




استمرارية بين الحالتين المتتاليتين لدرجات السلّم وتتابع مع درج آخر: تسنين مثلث ومزاوجة لألوان متماثلة، جدران مزخرفة بطريقة مشابهة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



يكرر أسفل هذا الباب الداخلي موضوع الإفريز الذي يسري على الجدران (ص ٢٣٢)، تعلوه عروق مسننة كالمنشار تجتاز باقي الحقل عمودياً، تطعمت بها أوراق طولية من مختلف الألوان موزعة بشكل عرضي، ولكنها كلها متجهة وفق تحديد العروق.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



على خلفية بيوت مهدمة، تظهر الواجهة مزخرفة بالحد الأدنى. يضيء شريط أصفر النوافذ في الطابق، ويتمايز بقوة مع إطارها. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

فيض الألوان في واجهات سنحان

مقابل البيئة الأحادية اللون والطين الذي شكلت منه المنازل، تردّ بعض النساء باللون. إنها سمة الثقافة التي تريد أن تؤكد تفوقها على طبيعة كئيبة، فتتقدم البيوت للعين المعاصرة باللون الرمادي مفاجأة تتمثل في واجهاتها المتعددة الألوان كقطع من أنسجة حلبية لم تجف ألوانها بعد، أو كأقواس قزح مشعة. فيض من الألوان المنضدة، وانفجارات لونية على خلفية عقيمة. إنها المجال الأخير لتعبير الفن الجداري الذي نشأ في «المجلس» لينتشر في المنزل بأكمله، بالتزامن مع تهدئة المنطقة، واستعمال الدهان الذي يكسر القيود التي كان الخضاب يخضع النساء لها. يمكننا عندئذ أن نرى في الواجهة المدهونة الباقة النهائية لفن وصل إلى أقصى درجات تشبعه اللوني.

بعد مرور المفاجأة الأولى، نحول اهتمامنا إلى الهيكلة وإلى خيارات شرائط الألوان الأفقية التي تزين الواجهات. درجة الصفر من هذا الفن التصويري تؤكد فكرة البعد النسيجي الصرف. بإدخال بعد نسيجي وشبيه بالثياب، تصور ممارسة دهن الواجهات بالألوان بشكل رائع. أقوال المهندس غوتفريد سمبر Gottfried Semper الذي لم يكن يتردد في رد كل زخرفة سطحية إلى فكرة غطاء ثيابي كما سبق ذكره.



«عصاب الألوان» تم الاضطلاع به بشجاعة: تنفرد قرية زهرة بكثافة مدهشة من الواجهات الملونة التي كان ليصادق عليها «فازاريللي» "Vasarely" بقوله: برأيي إن المستقبل هو في المدن المتعددة الألوان. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

بعكس التأليفات المرئية داخل البيوت حيث تتداخل النماذج والألوان بشكل وثيق، يستقل اللون على واجهات الدرج بحيث يشف عن منطق خاص به. هل نستطيع القول: إن هذه الواجهات الملونة هي صورة للأشجار التي نصادفها أحياناً في عسير مزينة بأقمشة ملونة تبدو كأسلاب معركة ضد الشر؟ هذا السؤال يستتبع سؤالاً آخر: بما أن اختيار الألوان وتنسيقها غير محدود فرضياً، هل يمكننا القول: إن الدرجات الملونة المستخدمة يجب أن ترى على طريقة الفوضى؟ إذا كان هذا التعبير ينطبق على كل ظاهرة لا يبدو أنها تخضع لأي قانون، وبالتالي على كل ظاهرة يستحيل توقعها، فهذا لا يلغي وجود نظام تحتي. عشوائية الألوان لا تعني العفوية في اختيارها وفي تنسيقها. فقد تبدو مجموعة متعددة الألوان متماسكة ومنظمة للباحث اليقظ. بعبارة أخرى، ليست الألوان المتجاورة مستقلة بعضها عن البعض الآخر، وكل واحدة تستدعي أخرى؛ فالألوان لها قدرة على الاستدعاء والاستبعاد، وعلى إثارة التنافر أو التناغم.

تقيم قرية «المسالم» علاقة قوية مع اللون تمنحها هوية متميزة جدًا لا نجدها في أي مكان آخر من حولها. فبيوتها تنشر جبهة واجهات متعددة الألوان ومتباهية على نحو لافت، وكأن النساء لم يستطعن كبح شهواتهن اللونية. هذه الممارسة الصورية المعلنة تستمد من التلاحم القوي للمنازل كثافة خاصة. في الصباح تتمتع التأليفات الموجهة نحو الشرق بسطوع الشمس. وفي المساء تنوب المصابيح الكهربائية المثبتة فوق الأبواب عنها فيما تسهم مصابيح مثبتة على قواعد فوق زوايا السطوح في الإنارة. وتبدو السطوح هذه، وكأنها مغمورة بماء الفضة إذ تظللها هوائيات التلفاز، رمز المثاقفة الأهم هنا.

على كل واجهة، كما هي القاعدة في «سنحان»، تقطع فتحات الأبواب والنوافذ المجال الملون بإطار من اللون الأزرق محشي بالأحمر على ثلاثة جوانب. ويشكل هذا العنصر الثابت من بيت إلى آخر رابطة لونية بين كل البيوت.

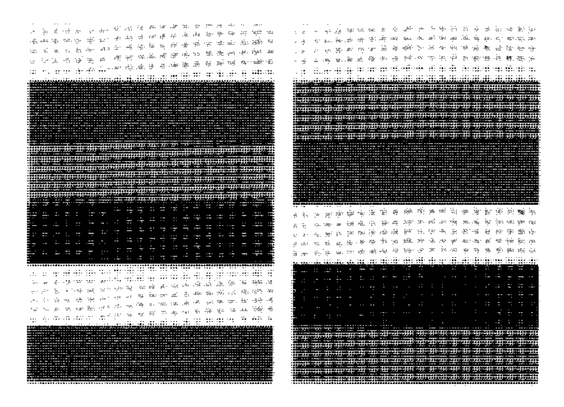
من بيت إلى بيت، أشاهد مبهوراً انتصار تعدد الألوان وبالتالي مفهومًا معينًا لتناسب الألوان. حتى في ما يبدو لنا مساحات لونية عفوية، يتجلى النظام في جزر لونية هنا وهناك. وهكذا فإن مقارنة بين بيوت تقع في قطر يبلغ كيلومتراً تقريبًا تسمح بإدراك وجود الروابط الوثيقة جدًا بين الألوان.

إنه يبدو جليًا أن الألوان المختارة تخضع لمبدأين: مبدأ الرؤية الذي يفرض اختيار ألوان واضحة، ومبدأ الإيقاع الذي يفرض توالي الألوان بانتظام تقريباً كيما تعطي الواجهة دينامية بصرية قوية.

بعض مظاهر الترابط المرهف بين هذه الواجهات يجعلها تتشابه في ما بينها، لكن دون أن تكون متماثلة. ولا شك في أن تلوين مختلف الواجهات يخضع، عبر سلسلة من التكييفات المتبادلة، لقوانين مترابطة. ويتأكد فيها نزوع خاص لاستعمال ألوان صافية بشكل متزامن: الأحمر، الأخضر، الأزرق والأصفر. وهي تولد بإشباعها وقعًا صارخًا، وبتجاورها تتصادم بشكل عنيف. تستخدم هذه الألوان بتنوع وفق عملية مبادلة يمكن ملاحظتها عندما ننظر إلى الواجهات كل اثنتين معًا. هنا يبدو أن التماثل الجذري غير مسموح به، وهنا يمكن اكتشاف نوع من الجدلية بين المحاكاة والتفرد؛ فعلى غرار وجه تجعله ملامحه فريدًا وتربطه في الوقت نفسه بجماعة عرقية معينة، فإن كل واجهة هي خاصة بما أن مظهرها لا يتكرر ثانية أبدًا بحالات مماثلة. الرابط بين الوجه الإنساني، وواجهة بيت يتجاوز بكثير الاستعارة السهلة؛ لأن هذه تجد مبررها في أن كليهما مشتق من جذر واحد (وجه) في اللغة العربية. هكذا تكون الواجهة وجه البيت ووظيفتها الأولى تعبيرية .

إذا كان التحالف الأساسي لانسجام المتضادات هو الأوضح (أحمر/أخضر، أصفر/أزرق)، فإن بعض الواجهات الأخرى قد تلجأ إلى منطق آخر، كتناغم المجاورة حيث الألوان في علاقة تماس. والمثال الأكثر تعبيراً هو مثال واجهة تظهر عليها سلسلة أخضر/أزرق/أحمر/برتقالي/أخضر، أي ثنائيان من الألوان في علاقة تماس: أخضر/أزرق، وأحمر/برتقالي، حيث مزج كل لون أولي بالأصفر ليعطي اللون المتاخم. تشكل هذه الواجهة حالة نادرة حيث تعرض عدة ألوان، وفي هذه الحالة تعرض الأخضر والأزرق في درجات عدة. أما الإيقاع فيتم الحصول عليه بتواتر الأخضر. في هذا المثال الرائع، لونت الصخرة التي يستند إليها البيت أيضًا في تكافل بين العنصر الطبيعي والعنصر المعماري.

إننا في الوضع الذي يتمكن الرسام فيه من مفاجأتنا حين يرينا ما كنا نعرفه سلفاً. من هنا السؤال: هل تجسد تناغمات التضاد والتجاور نوايا المؤلفين الدفينة بشكل مرض؟ ثم أليس هذا التحليل نتاج المنظار العرقيّ الذي اتخذناه لتقييم غريب عنا؟ نحن نميل إلى الاعتقاد بأن الرسام ينفذ رؤية محددة سلفًا خلال عمله، في حين ما تزال الحاجة قائمة لمن يقنعنا بأن البنى المنطقية التي تحكم التلوين غائبة عن وعي المنتج. في أفضل الحالات، المرأة «الواعية» هي تلك التي تملك حسًا واضحًا جدًا بالألوان التي يجب اختيارها، ووضعها جنباً إلى جنب دون أن تتمكن من تقنين استنباط هذه العمليات بشكل واضح. وإذا سألتها عن خياراتها أجابتك: إنها تختار هذا اللون أو ذاك وفق رغباتها الشخصية.



في حدود ما نعرفه فإن موارد التركيبة اللونية الخاصة بتناغم المتضادات تتلف قبل استنفاذها. ولن ننكر لأي سبب كان هذه الإعوجاجات التي قد تظهر في هذه الوحدة اللونية أو تلك، فجل ما تفعله النساء هو استخدام الأثر السهل لتعدد الألوان والتمادي فيه، وهو ممارسة التلوين بحرية تعبر عن نفسها في تكاثر التنويعات. إذا استطعنا أن نمسك هنا وهناك بثنائي متضاد في وحدة لونية ما، فإن تعمّد هذا التعارض يظل مجرد احتمال افتراضي. إذاً ما الخلاصة؟ إن تضاد الوضوح المحبب لدى العرب (التضاد بين الأبيض والأسود) وتضاد الألوان يتعارضان كشكل جامد مقابل شكل مرن.

أما استخدام ثلاثة ألوان فقط فلا يسمح باللعب على ثنائيات التضاد، ولذا يخضع الرسام الألوان لمقتضيات الإيقاع فحسب. في المثال التالي المستعار من «الزّهرة» كان بالإمكان تكرار الوحدات، أزرق/أحمر/أصفر. لكن يبدو أن توزيع الألوان يستجيب فقط للرغبة في إضاءة نوافذ الطابق الأول باستعمال الأصفر فحسب.

هذه الألوان الثلاثة نفسها استخدمت على واجهة في وادي جنب إنما وفق مبدأ مختلف. فهي تتوزع على جانبي الأحمر بالتناظر وأطرت بحاشية بيضاء، وبتقشف يتمثل في إحاطة نموذج بخط أسود نافر جداً، يسمح بتكديس ألوان دون أن تتصل بصريًا بشكل مباشر.

إذا استثنينا بعض الحالات، فإن إجراء تقطيع يعتمد على الملاحظات التي أبديناها في قرية «آل مُسالم» حيث يأخذ هذا الأسلوب مداه الأوسع، يسمح لنا بإبراز نزعات تشاكل أو اختلاف تتموضع بالنسبة لها الواجهات الملونة في قرى سنحان بشكل أو بآخر، وذلك على النحو الآتي:

١ـ تنفيذ الألوان على الواجهات يمكن أن يختزل بتلوين الفتحات حيث تدهن النوافذ والأبواب بلون أزرق مؤطر بشريط أحمر من ثلاثة جوانب فقط.

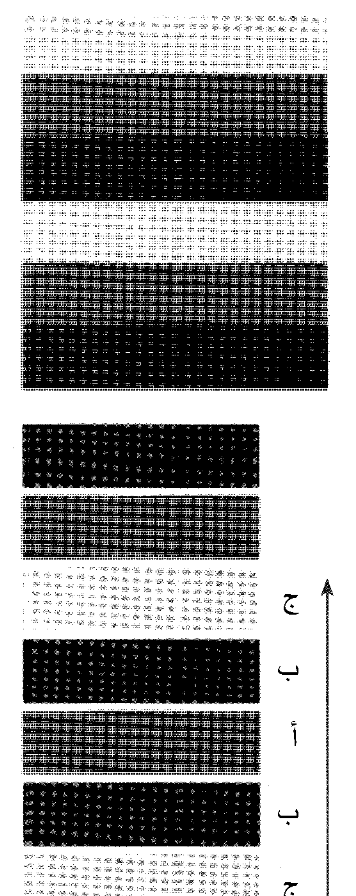
٢ـ يتحقق الميل إلى الزخرفة والتزيين بملء الواجهة كوحدة ملونة ومهيكلة في آن واحد.

٣ـ يتقاسم التراب واللون الواجهة مناصفة، بحيث يزداد إحساسنا بأناقة المادة المستخدمة الطبيعية؛ لأن اللون لا يشغل سوى قاعدة الواجهة وكأن قناعاً نصفيًا من الدهان قد ألصق على وجه البيت، ليستره ويلفت النظر إليه.

٤ـ عندما ينتشر الأزرق بأشكال عدة على واجهة ما، يكون الأزرق الذي يؤطر الفتحات ويبرز السطح غير مشبع.

٥ـ يفيد الواقع الإحصائي بأن الأزرق غير المشبع والأبيض يستخدمان بشكل تنافسي عند مستوى السطوح. وعندما يمزجان يخصص الأبيض لجهة السطح، بينما الأزرق لتأطير النوافذ. وكلاهما حُوِّل إلى أداة زخرفية باستعماله حتى على مستوى الفتحات الأخرى في الواجهة.

٦ـ شريط أصفر يتضاد مع الإطار الأزرق للنوافذ فيما هو ينيرها في الوقت نفسه.



وبالتناسب مع هذا الشريط يوجد شريط مجاور من لون آخر، سكري، ملاصق للشريط الأصفر يحدد النوافذ أيضًا .

٧ـ لا تكون الواجهة أحادية اللون على الاطلاق إذا استثنينا الأبيض كلون، إنما تلبس ألوان مكدسة عدة لا تبدو مستقلة، ولا دور لها خارج علاقتها بعضها ببعض، وهي علاقات تناقض وترابط وإيقاع كما رأينا.

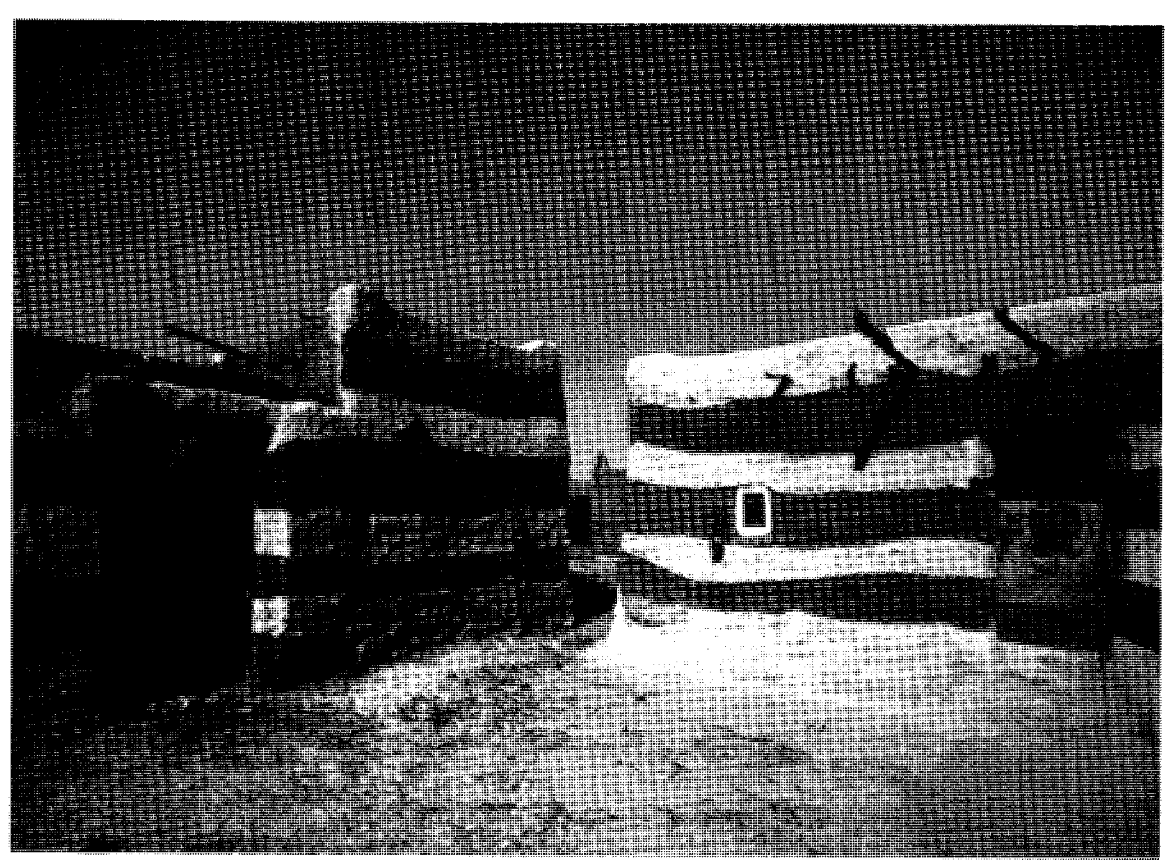
٨ـ الشرائط الأفقية الملونة تشكل معلمًا بصريًا يعبر عن إيقاع الهندسة المعمارية المحلية هذه. وصفّها بعضها فوق بعض يجعل أحدها ينعش الآخر. ولا يمكن إدراك التواتر إلا إذا كانت الخلية الإيقاعية تشمل عدداً محدوداً من الألوان. لذا يمكن الحصول على بداية سلسلة ثانية بقدر ما ينتشر المجال الزخرفي على مساحة كافية من الواجهة.

٩ـ حتى حين تهمل النساء كلهن بعض الألوان، ويفضلن ألواناً أخرى، فإن الألوان الصافية هي المهيمنة هنا.

١٠ـ خلافاً لما يمكن توقعه، فإن لون الإسلام الشعاري (الأخضر)، لا يشكل عنصرًا مهيمنًا في سجل ألوان الواجهات. وعلى أية حال لا امتياز لأي لون بما أن كل واحد منها لا يعمل إلا بعلاقته مع لون آخر، ومبدأ صف الألوان جنباً إلى جنب يميل إلى الإعلاء من شأن العلاقة على حساب القيم الرمزية للألوان .

١١ـ يبدو أن الأسود والأبيض يخرجان من منظومة الألوان هذه، بما أن الأول لا يظهر على الواجهة مطلقاً، والثاني لا يظهر إلا استثنائياً كمفردة في علاقة بلون آخر، لذلك لا يمكننا العثور عليهما في ثنائي زخرفي واحد.

١٢ـ تفرد سجادة من الرسم المنفذ في عتبة البيت. وكان فان جنيب Van Gennep قد لفت الانتباه إلى أهمية أماكن المرور كالباب الذي تشير عتبته إلى عبوره وتمهد له.



البنية السطحية نفسها بين زخارف جنوب الجزيرة العربية وزخارف عسير:
في جنوب الجزيرة العربية، تظهر مراقبة الواجهة الرابط الصارم بين الزخرفة وأسلوب البناء.
أما البيت السعودي فقد بني على صخور طافية، وتنفيذ تلوينها يظهر الانصهار الملحوظ بين العنصر الطبيعي والعنصر المبني.
(منخفض نجد قحطان، سنحان)



يعبّر وضع المغسلة في الممر المؤدي إلى غرفة الجلوس عن تغنّي سكان الدار بوفرة المياه، وإعلائهم للرمز الذي يمثل النظافة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

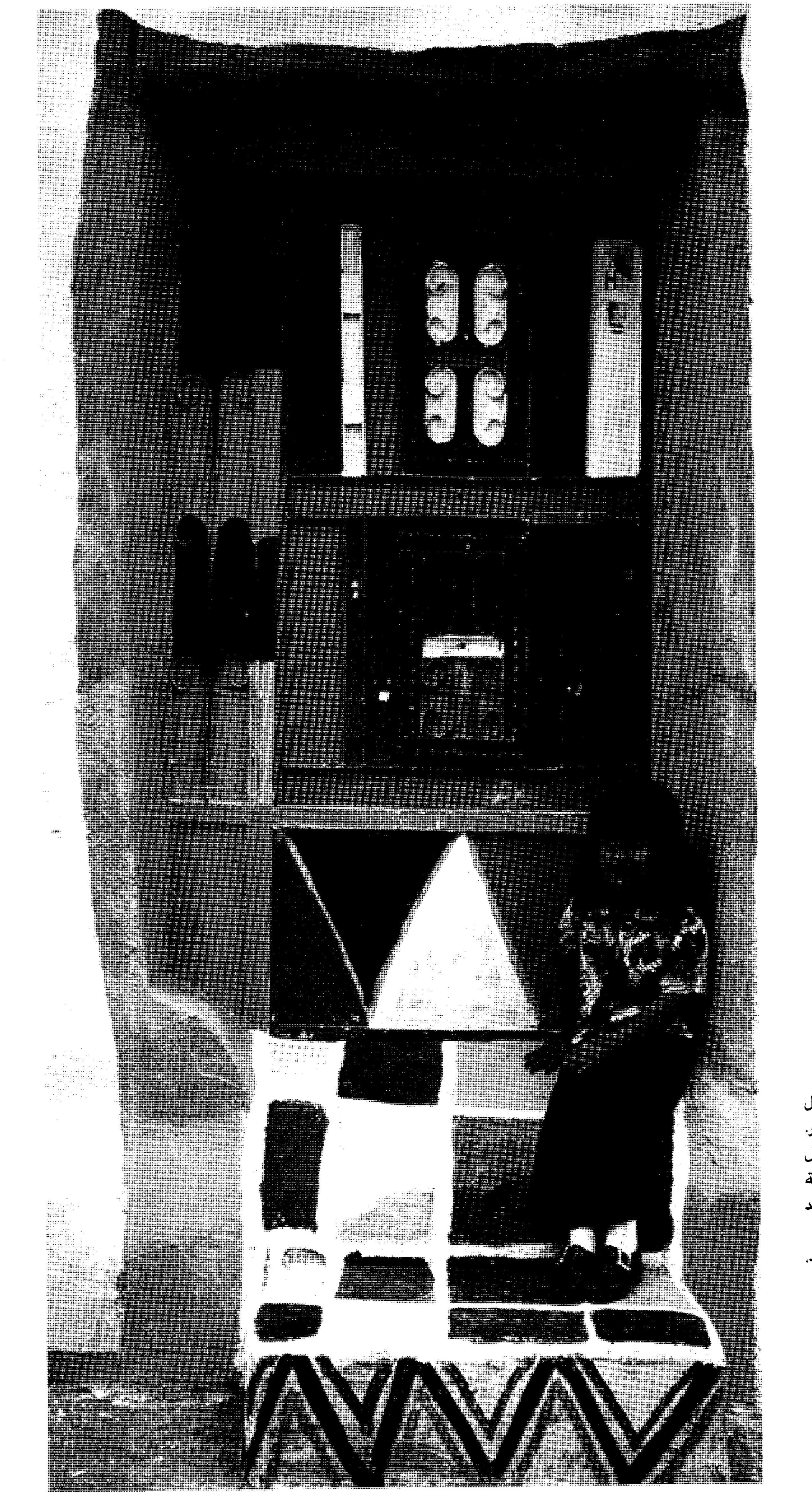
عند المعالجة الزخرفية المخصصة للأبواب، يجدر بنا كذلك التفكير في الاختلاف بمصطلح تراتبي. فعلى الواجهة ترى التمايزات بين الأبواب متناسبة مع وظيفة الغرف التي تفضي إليها. وينتمي أسلوب الزخرفة الفاقعة الألوان إلى فن الرسم على الزجاج. لهذا الأثر الباهر قيمة زخرفية عالية، ولهذا استمر على الأبواب في ما وراء كل غرض وظيفي. دون حسم القضية بشكل قطعي، يذهب فرندا Varanda إلى القول: إن الألوان الفاقعة الموضوعة في صور هندسية كثيرة التنقيطات، والتي تميز معظم زخارف الأبواب في الواجهة، ربما تكون قد استوحيت من فن تلوين الزجاج في الواجهات[٩١].

تبقى علينا الإشارة إلى أن الواجهات لا تفترض كلها العلاقة نفسها بالزمن. هناك ميل عربي - إسلامي خاص إلى عدم اعتبار البيت من الوجهة الجمالية، هدفًا بحد ذاته، بقدر ما هو خلفية، أو إطار نمدّ عليه زخرفة لونية عابرة. إنه مبدأ استمرار البيت من جهة، وهشاشة الزخرفة من جهة أخرى. تجد هذه الفرضية تجليها الأهم في تجديد اللباس المطرز الذي تُكسى به الكعبة سنويًا[٩٢].

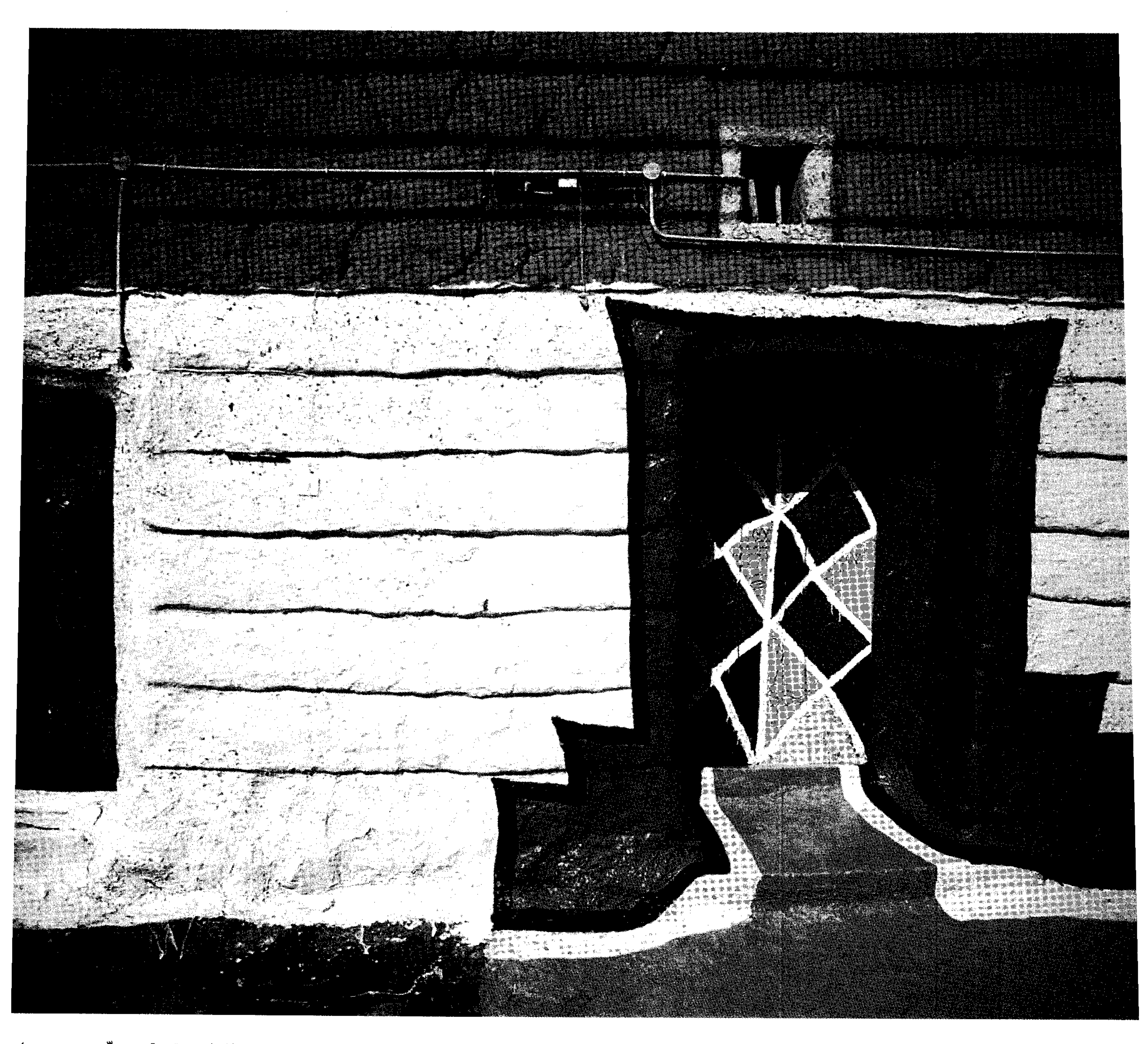
على غرار هذه الأخيرة، من شأن الواجهات أن تتغير بحيث تظهر الهيئة الآنية فقط كإحدى الهيئات الممكنة، أو كإحدى حالات النظام الذي يستطيع توليد نفسه بمبادلة الألوان الذي تكونه. لم نجر هنا سوى تحليل متزامن، أي أننا اعتبرنا الحالة المؤقتة الموجودة فيها الواجهات المرسومة في لحظة معينة من تطورها وصرفنا النظر عن كل اعتبار حول هذا التطور، في حين يجب الالتفات إلى البعد التطوري اللغوي. لابد من التخلي عن الوهم بأننا قادرون على أن نعيش في



نظرة من الأعلى لدرج السلّم الخارجي يتفرّع منه ممر يقود إلى الجانب الآخر من فناء الدار.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)



هذا الباب المثقل بالتبرج يرحب بالزائر. على درج المدخل تنبسط ضامة بترتيب رخو، تمهّد لعبور الباب. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



هذه الواجهة قد تمّ تجديدها. فقد حلت اليوم محل الأزرق والأبيض اللذين استعملا في الأساس، صبغيتان من اللون المجاور: أخضر قوي يحدد الفتحات على خلفية أخضر محايد جداً. والانتقال من أحدهما إلى الآخر يتم بحاشية حمراء تقدم تناقضاً أقصى. كما أن كثافة الزخرفة تميز الباب الرئيس عن الأبواب التابعة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

الأزمنة كلها، وأن نرى مجمل الواجهات الملونة وقد غطى بعضها بعضاً على التوالي، كما يفعل عالم الآثار إذ ينقب في موضع ما. ومع مرور الزمن تخفف الشمس الألوان الصاخبة، وبعض الواجهات التي تقشرت دهاناتها سمحت برؤية الألوان السابقة كما لو كانت بقايا لمزق حجاب، وقد تبدي واجهة واحدة وبعد بضع سنوات أحيانًا تحولات مهمة إلى درجة أنك لا تستطيع التعرف إليها.

ثمة لعبة تربوية للأطفال تكمن في إعادة ترتيب سياق قصة انطلاقًا من ثلاث صور. يمكن تطبيق الآلية نفسها على بيت صوّر فوتوغرافياً خلال فترات متفاوتة في سنوات عدة. وبما أن أي قانون لم يبلور لتحديد قواعد تحول الواجهة، فمن الصعب - إن لم يكن من المستحيل - تحديد أسبقية واجهة على أخرى، بالاستناد إلى الألوان وترتيبها فقط. لابد من الاستناد إلى عناصر تطورية كالأسلاك الكهربائية، وهوائي التلفاز، ورفع الجدار، واستبدال حوض ماء قديم بمغسلة حديثة إلخ...

خلافًا للواجهات، تظل مناطق التبادل بين الخارج والداخل دون تغيير، فهي ترسم بتماثل، وإن كانت هيئة الألوان تبدي مقاومة عند مستوى الفتحات لتحولات الواجهات، وذلك برهان إضافي على الطابع الإجرائي للألوان المختارة. وباختزال يمكننا القول: إن عملية تغير الواجهة تمفصل عددًا من الثنائيات المتعارضة والمتماثلة: استمرارية/انقطاع، ثوابت/تغيرات، تقليد/ابتكار، قيمة رمزية/قيمة زخرفية.. حيث الكلمة الأولى من كل ثنائي ترتبط بمناطق التبادل بين الخارج والداخل، فيما الكلمة الثانية ترتبط بالواجهة المجرّدة من فتحاتها.

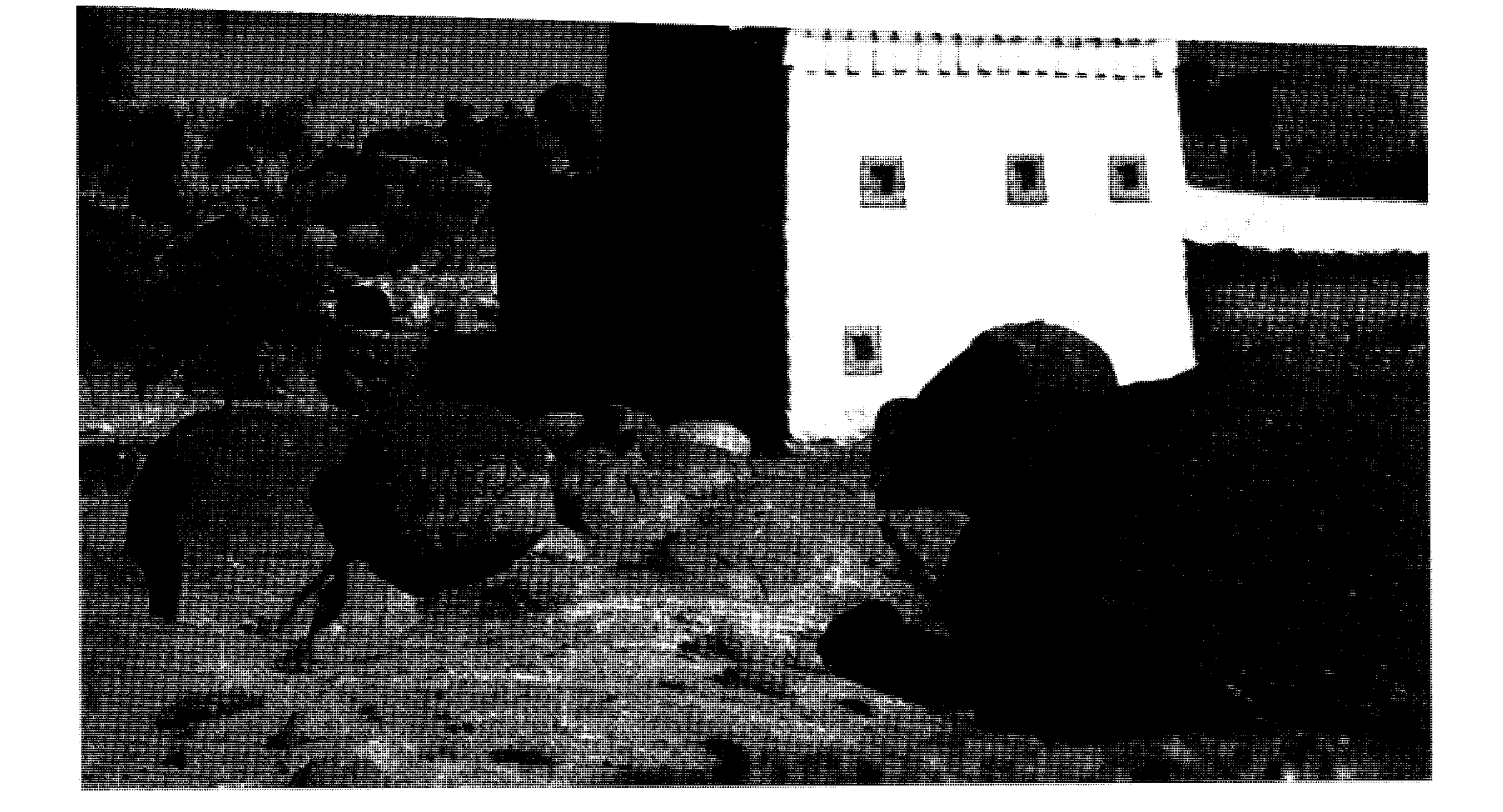
ولكي نعطي مثالاً محددًا على ذلك، نشير إلى أن واجهة في صيغتها الأولى تبدو ناجحة تمامًا حين لا تخرج عن قانون التناقضات، ولم تحصل واجهة أخرى على هذا القدر من نسبة النجاح قياسًا على طلبات نشرها اعتمادًا على الصور الفوتوغرافية التي أخذتها. في السلسلة أخضر/أحمر/أزرق/أصفر يظهر ثنائيان حيث كل لون يتناقض مع اللون المجاور. وبما أن الواجهة قد لونت بالكامل، فبإمكان ثلاث وحدات أن تتوالى. ومن شأن الإيقاع المتواصل أن يولد الرتابة لولا وجود بعض «الهنات»: فمن وحدة إلى أخرى، تحوّل بعض الألوان إلى درجات لونية فرعية لتجنب التكرار. هكذا يثير التناقض بين الأزرق والأصفر في الوحدة الأولى تناقضاً أقل قوة بين الأزرق والوردي السلموني في السلسلة الثانية، ثم تناقضاً مخفضاً أكثر بين الأزرق الغامق والأزرق الفاتح في الوحدة العليا. هكذا ترتفع طبقات اللون من التناقضات الأقوى إلى التناقضات الأضعف. يبقى أن هذه الفوضى الصغيرة لا تشوش نظاماً لا ينفك وضوحه يفرض نفسه. وتتقدم الألوان كتذبذب في حبل حيث يحرك كل لون اللون التالي في مجموعة إيقاعية.

وإذا كان الوضع الأول للون يحرّضنا على تعميم القوانين المذكورة، فإن الوضع التالي بعد بضع سنوات يقودنا إلى عدم التعميم. فقواعد التناوب لا تعود تحترم، ولا يبقى على شكل شريطين عريضين سوى الثنائي أحمر/أخضر. فضلاً عن ذلك، فإن الأخضر والأزرق اللذين كانا في علاقة تجاور، هما الآن متلاصقان. وينتج تمفصل الألوان بشكل ما عن التأليف بين تناغم التضاد وتناغم المجاورة. ومقارنة الواجهتين تظهر أن توزيع الألوان لا يعرف قوانين حازمة ونهائية. وكذلك تجدر الملاحظة أيضًا أن الشرائط الملونة غير متساوية العرض، وأن الإيقاع مفقود في التلوين الثاني؛ مما يجعل الواجهة تفقد توازنها. أما الترميم الثالث فيتكوّن من إعادة دهن الواجهة طبقاً للأصل، مما يعني إنعاش ألوانها وهو أسلوب لتجديد مظهرها دون تغيير وجهها الأول.

عند التلوين للمرة الرابعة، تمّ إنعاش سلسلة الأخضر/الأزرق/الأحمر/الأخضر فقط. أما الجزء العلوي فدهن بالأبيض. في الوقت نفسه ركبت طبقة عليا للحماية من جهة السطح، وهي ترفع البيت بشكل ملموس مؤدية إلى فقدان توازن النسب. وثمة مبدأ آخر يبرز في بعض البيوت التي استخدم فيها الإسمنت والتي سنتكلم عنها. إنه يستخدم التناقض بالانعكاس، تارة بالإيجاب وتارة بالسلب: أطر الفتحات هنا زرقاء على خلفية بيضاء، وهناك بيضاء على خلفية زرقاء. الواجهة وممر المدخل الذي هو جزء منه يمكن اعتبارهما في تجانس أو تنافر فقط من خلال ضمهما أو تفريقهما! فالحالة الأولى تفرض تناغماً حقيقياً بين الخارج والداخل حيث تم التفكير بكليهما في الوقت نفسه. وعادة ما تتحقق هذه المزاوجة باستخدام الألوان ذاتها. وتزول المزاوجة عندما يعاد دهن الواجهة بشكل مختلف، وعندئذ نقع في التنافر.



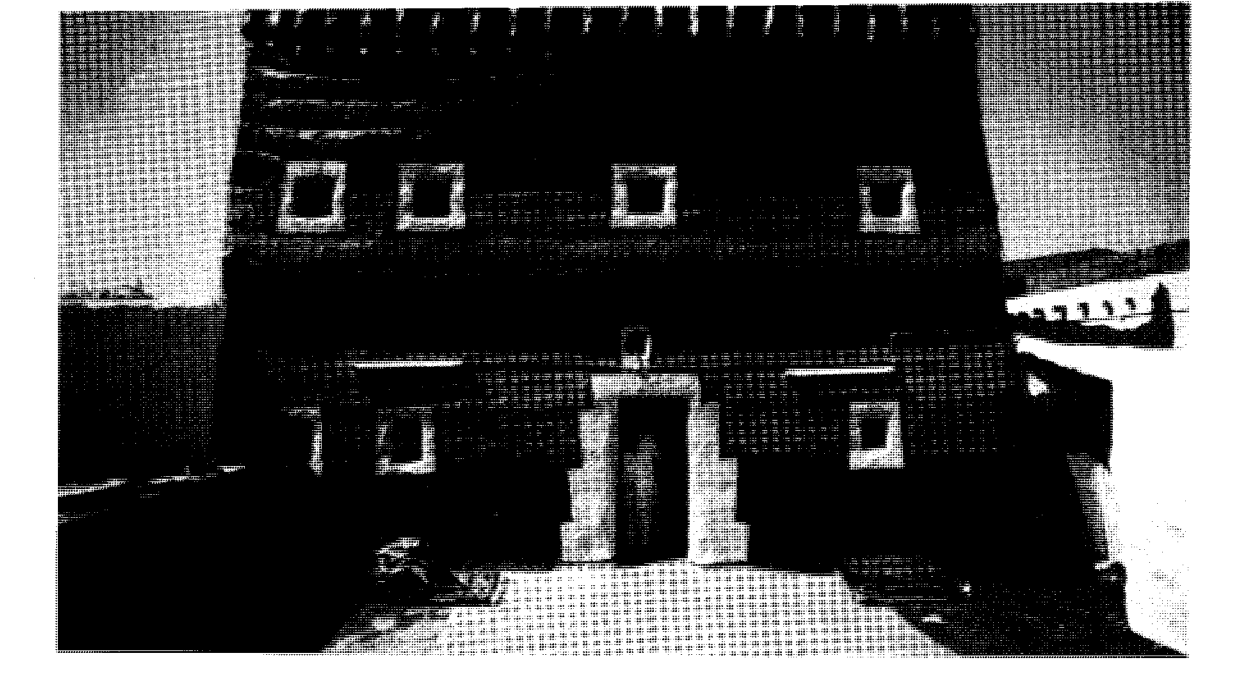
تتقاطع الخطوط في هذا الباب بحيث ترسم شبكة من أشكال المعيّنات الهندسية غير المنتظمة، وقد استخدمت فيها أربعة ألوان على قاعدة أن اللون نفسه لا يستخدم في الأشكال المجاورة، ولكن زوجين من المعيّنات خرجا هنا عن القاعدة، وهو أمر ارتجالي يمنحٍ هذا العمل مزيداً من التأثيرات العاطفية. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

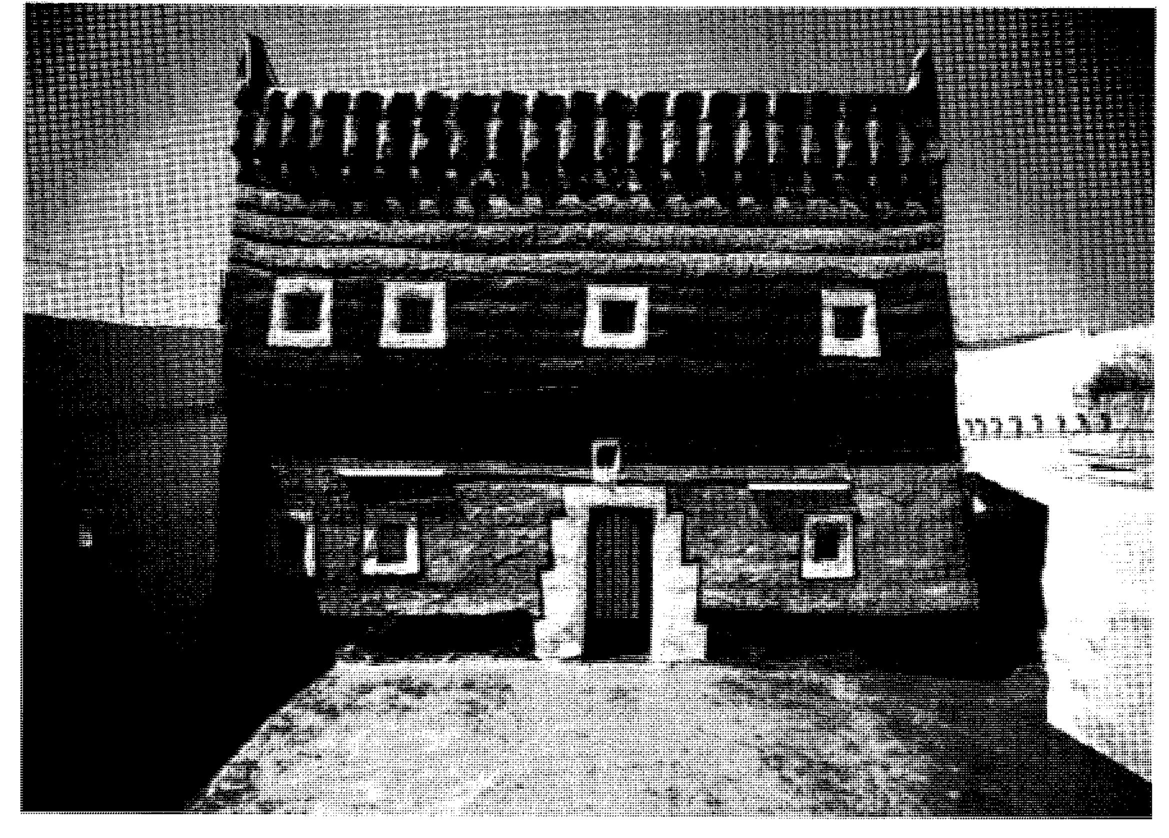


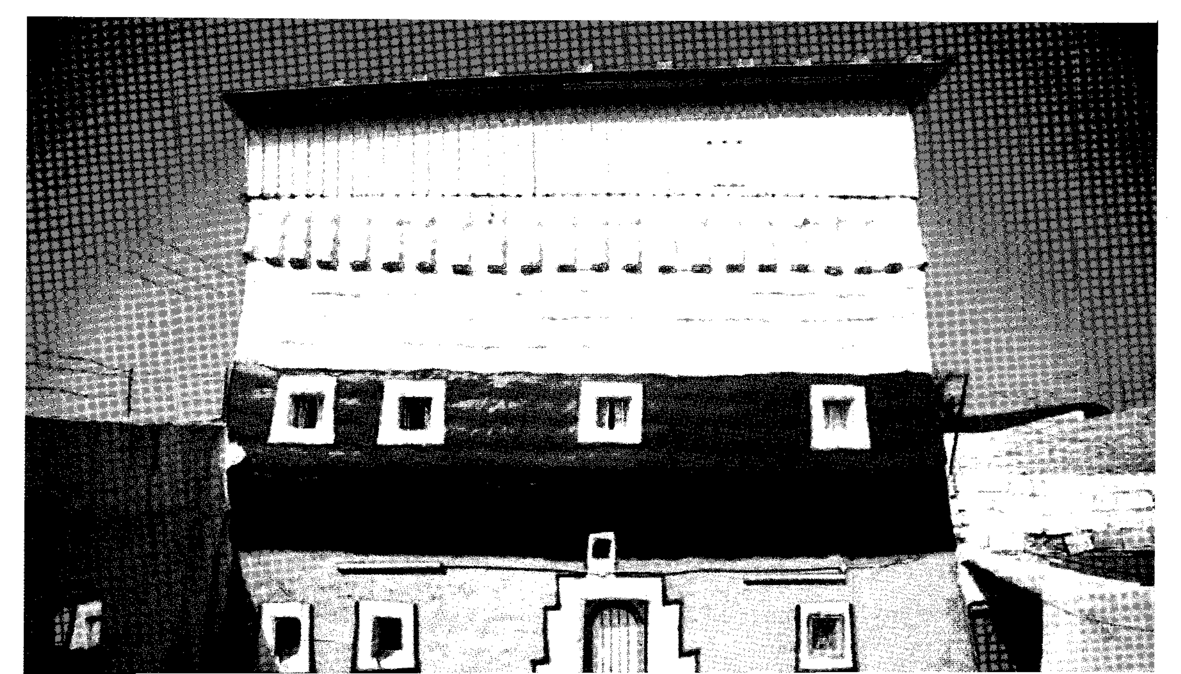
وسط «بحر» من صخور الغرانيت الداكنة، يشكّل هذا البيت المطلي بالأبيض مفاجأة سارة للعين التي ملّت اللون الرمادي. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)

في الختام، يبدو واضحاً أن هذه الواجهات تصوّر في سطوعها المتعدد الألوان، الوضع الاقتصادي للمالك. ألا ينبعث مظهر الفقر من واجهة متشققة باهتة ألوانها؟ يمكننا عندئذ أن نرى في هذا الاختيار الجمالي المفرط هدرًا فاضحًا وفق تعبير «فبلن» Veblen[٩٣]. ولكن إذا كان الأمر يتعلق بابتكار جذري لافت من حيث إنه غير مسبوق في بعض الجوانب، فإن المراقب يبدي رد فعل مختلف تجاه نزعة ثقافية تسعى لدمج الجديد في المألوف. ودون الدخول هنا في موضوع سيكون مدار عرض أوسع بعد قليل، نلاحظ في هذه الشرائط الملونة المرصوفة على الواجهة، أنه ما تزال ثمة إشارة إلى حقيقة سابقة وهي قديمة جدًا في ما نرجح، لكنها ما تزال حية في اليمن. هذه المقارنة لا تهدف إلى مجرد إثبات التماثلات، بل تحاول الكشف عن نمط عام يشمل كل تجليات الإبداع الحرفي في العربية الجنوبية: إبداع التخطيط الذي يعود مبدؤه المطبق على الأنسجة إلى أقدم العهود، ويتبين أنه يكون أكثر ثراء كلما سعى لإبراز جماليات التضاد[٩٤].

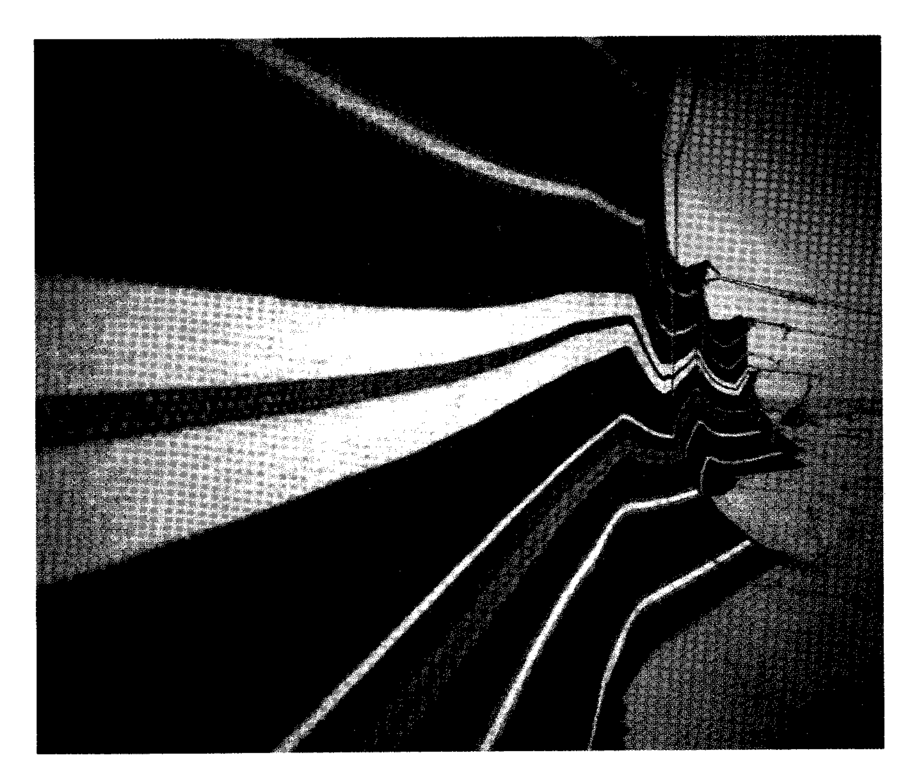
لكل تطور ارتكاساته، ويجد توالي الحالات اللونية على الواجهات نهايته في العودة إلى البساطة وكأن بيوت الطين هي مكان «تقشف» اللون. لكن الحقيقة هي غير ذلك. فمع انقطاع نقل المهارة المعمارية، لم يعد أحد يعرف كيفية تطبيق تقنية طين القش. هكذا ما إن يظهر نمط جديد، ويثبت جدارته حتى ينتشر على نطاق واسع، فمن أجل صون البيوت شرع في استعمال الإسمنت بتوسع. وهكذا لم يعد الانتقال من قاعدة طينية إلى قاعدة تالية ظاهرًا، ولم يعد الانتقال إلى اللون الأبيض أو السكري المخطط ببعض الشرائط السوداء أو الرمادية على مجمل الجدران سوى تغليف يخفي استعمال الإسمنت، وينهي سيرورة التحولات اللونية. من سنة إلى أخرى يسهل الكشف عن تأثيرات الموضة. في مجمع الحزيب، لم يكن يوجد عام ١٩٩٥م سوى بيت واحد مزين بهذه الطبقة الحديثة. في السنة التالية نجد عشرة بيوت مليّسة بالإسمنت. وإذا كان هذا النوع من الزخرفة يحظى بإجماع تام، فلأن الإسمنت هو علامة حداثة وضمانة عدم التلف في الوقت نفسه.







إن مقارنة الحالات المختلفة التي يمر بها بيت مع مرور الزمن تظهر واجهته كمساحة تراكم زخارف متتالية. وهي شاهد على عدم ثبات الخيارات اللونية.
وإذ تلهمه الجمالية، يبدأ المالك بالجميل، ثم تسيطر عليه الخشية من مطر غير محتمل، فينتهي بالقبيح بتغطية السقف-السطيحة بقبعة من الألمنيوم. (منخفض نجد، قحطان، سنحان)



أثر المرآة

إن معاينة مقارنة للهندسة المعمارية في منخفض نجد مع تلك السائدة في شمال وشمال - شرق اليمن (بشكل رئيسي مناطق جبل بارات والجوف وضواحيهما) تكشف عن تطابقات في منتهى الوضوح بحيث يمكننا التأكيد بقوة على وجود وحدة بين هذه المناطق المختلفة، وهي تطابقات صريحة قوية على مستوى استعمال الطين للبناء وفق تقنية الطين والقش وزخارف الواجهة.

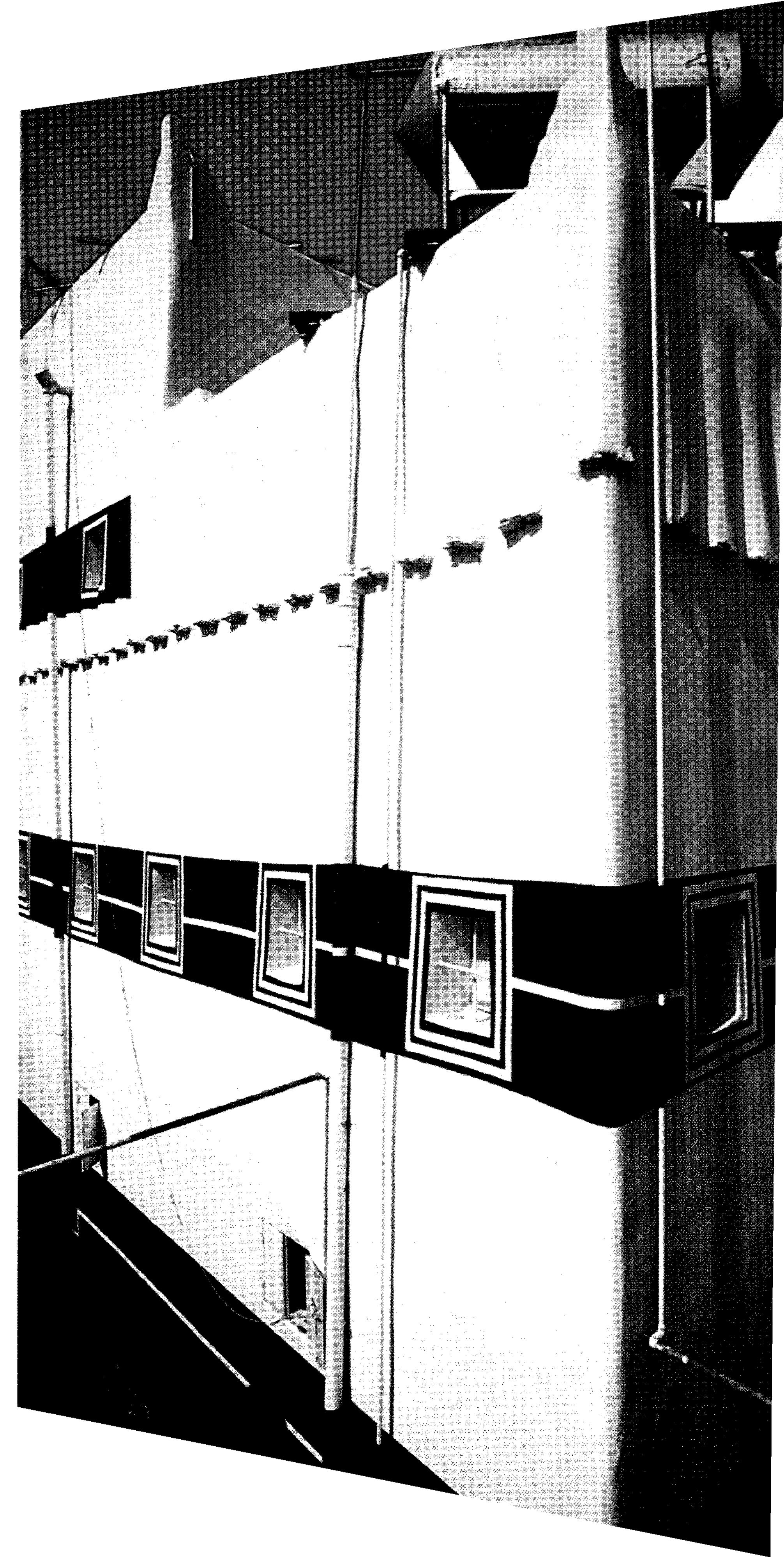
إن هذا التقارب الثقافي يسمح بمواصلة التفكير من منطلق المقارنة بحيث يسمح بإبراز فوارق التطور. وإذا كانت زخارف الواجهة تختلف على صعيد الألوان، فإن مبدأ القماش الملون الخطوط في الجزء الأسفل، وتأطير الأبواب والنوافذ ما يزالان متشابهين، حيث الوحدات تغلب فرضية أسبقية مبدأ الخطية واللونية المشبعة، وكأن الزخرفة متوقفة على تنضيد الجدار الذي يشكل خلفيتها. شمالي «الحرف»، نلحظ أن وضع الألوان على البيوت في مستوى واحد أو في مستويين بشكل صارم يتطابق مع بنية الجدران التي تتشكل عليها فتبدو وكأنها تستعير مستوياتها لتبرزها للعيان.

يستدعي هذا المبدأ الزخرفي ملاحظتين: فبحسب «ماريشو» Maréchaux، ينتج عن تطبيق الشرائط المتناوبة والمتضادة تكبير الإحساس البصري بالبناء وفق مبدأ واسع الانتشار نجده على سبيل المثال في عمارة عصر النهضة الإيطالية[٩٥]. ولكن هل يمكننا أن نؤكد أن مثل هذه الحالة السطحية قد طبقت محلياً وفق هدف مماثل للأهداف التي تبرز في أماكن أخرى وفي أزمنة أخرى؟ بإعطاء الظاهر تفسيرًا لاحقاً عليها يبدو المؤلف ضحية وهم، وكان من الحكمة الالتزام بصيغة الاحتمال: «كل شيء يجري وكأن...». وبحسب هذا المؤلف أيضًا، فإن التخطيط على قاعدة البناء الذي يتوقف عند مستوى الباب يعزز قوة القاعدة. ولكن إذا أمكن قبول وجود ارتباط قوي بين مبدأ بناء البيت، ووضع الألوان على واجهته، فيجب عندئذ أن تكون هذه الخطوط العريضة موزعة على محيط البيت كله بدلاً من أن تقتصر على الواجهة كي يصمد تبرير «ماريشو». يبدو لنا أن النساء تحدد مجال عملهن في الجزء الأسفل من الواجهة بشكل أساسي لأسباب تعود لسهولة الوصول إلى هذا الجزء في المقام الأول.

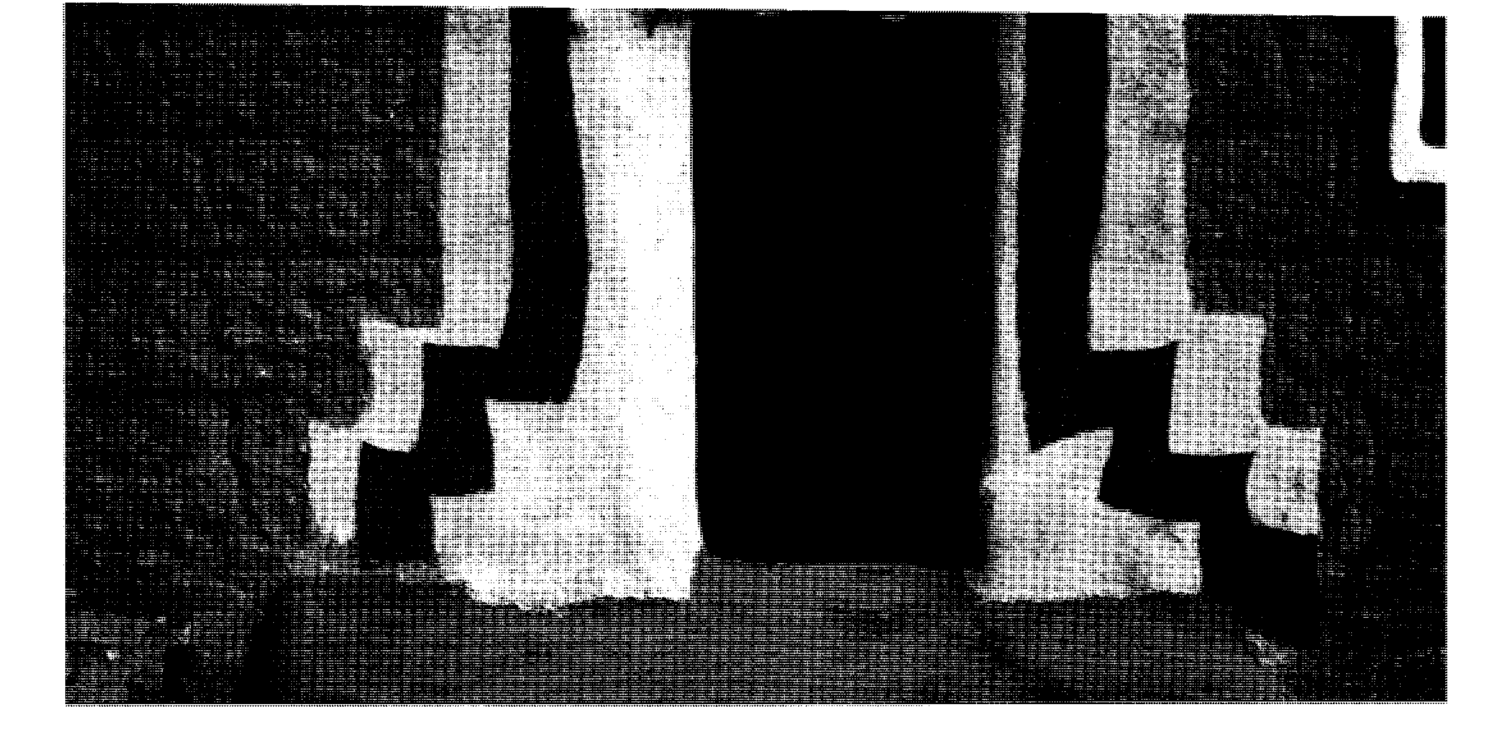
تحدث الفتحات تقطعاً في هذا التأليف بإدخالها إيقاعاً آخر غير الإيقاع الناجم عن تناوب الألوان. ويؤدي الباب الرئيس دورًا حاسماً في جمالية الواجهة بحكم موقعه المركزي، وكذلك بفعل الزخرفة المتدرجة التي تزينه. بعض الزخارف تبدو مسننة بما فيه الكفاية عند الزوايا البارزة، وذلك لصد القوى الشريرة عن المنزل وأهله. ويبدو أن النساء يستثمرن مصادر فنهن الأكثر فعالية، كي تنصاع الزخرفة لهن وتتلوى وتهتز كالشعلة قبل أن تستقر في مواضعها .

ومع أن هذا النموذج من الزخرفة يخضع لمبدأ بسيط، فإن موهبة وشخصية كل امرأة تبرزان بقوة من خلال الملامح المتفردة ومن خلال هذه القدرة على جعل درجات الألوان تنبض بالحيوية. يستتبع ذلك تبديل العناصر الخطية والألوان القليلة من حول نموذج واحد مقنّن. فعوضًا عن تفريد الزخارف إلى عينات متمايزة، كان من الأنسب مفصلتها في سيرورة واحدة كما لو أنها عناصر في نظام تحويل واحد.

فالجوهري في الزخرفة هنا ينحصر في تنسيق موضوعين، هما: تأطير الباب والتخطيط على الواجهة. انطلاقاً من الأول فإن عملية تردد انعكاسي تسمح للزخرفة المتدرجة بأن تتضاعف عبر عمليات دمج متتالية[٩٦]، وتتكاثر في شرائط



استعادة الأبيض في ختام رحلة من الألوان يريح النظر، وينظف الصخب اللوني.
يفرض تلبيس الجدران بالإسمنت تغطيتها بكلاس منتظم ومحايد.
وفي انقلاب رائع، ننتقل من الخيمة السوداء المخططة بالأبيض إلى البيت الأبيض المخطط بشرائط سوداء.
الانضمام إلى تسهيلات الحياة الغربية يظهر في الخارج من خلال الأنابيب والأسلاك الكه



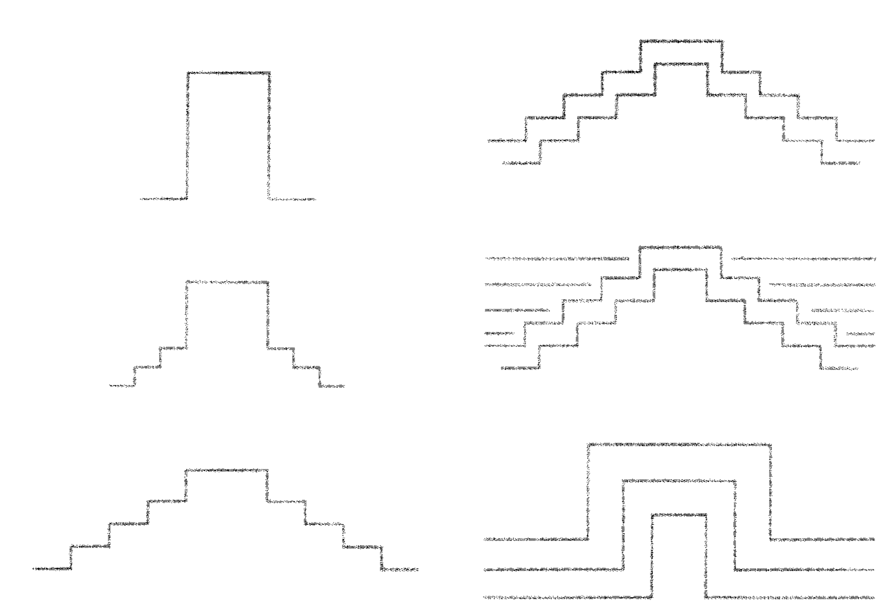
إذا ما صرفنا النظر عن الألوان المستعملة، فإن مقارنة كفاف الباب في بيوت منطقة عسير تكشف عن تطابقات جلية بحيث يمكننا التأكيد بحق على وجود وحدة في عائلتي الزخرفة.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان)

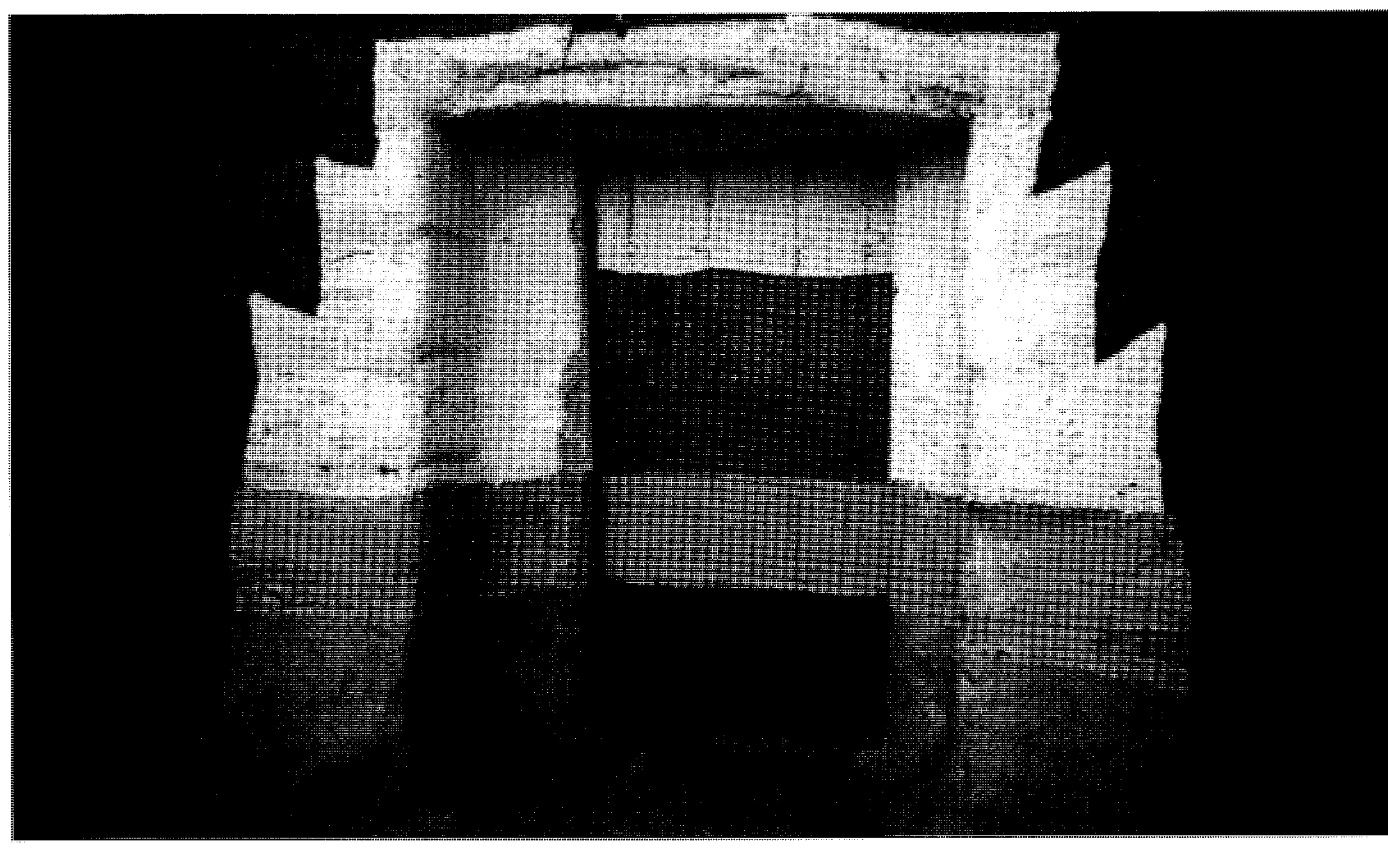
أفقية على جانبي الباب، مما يؤدي إلى صهر الموضوعين لإعطاء تأليف فريد يتطور إلى شبكة منتشرة على كامل قاعدة الواجهة. الصور الست المرسومة أدناه (ص ٢٥١) تظهر بوضوح القواعد المولدة التي تسمح بالعبور منطقياً من صورة إلى أخرى.

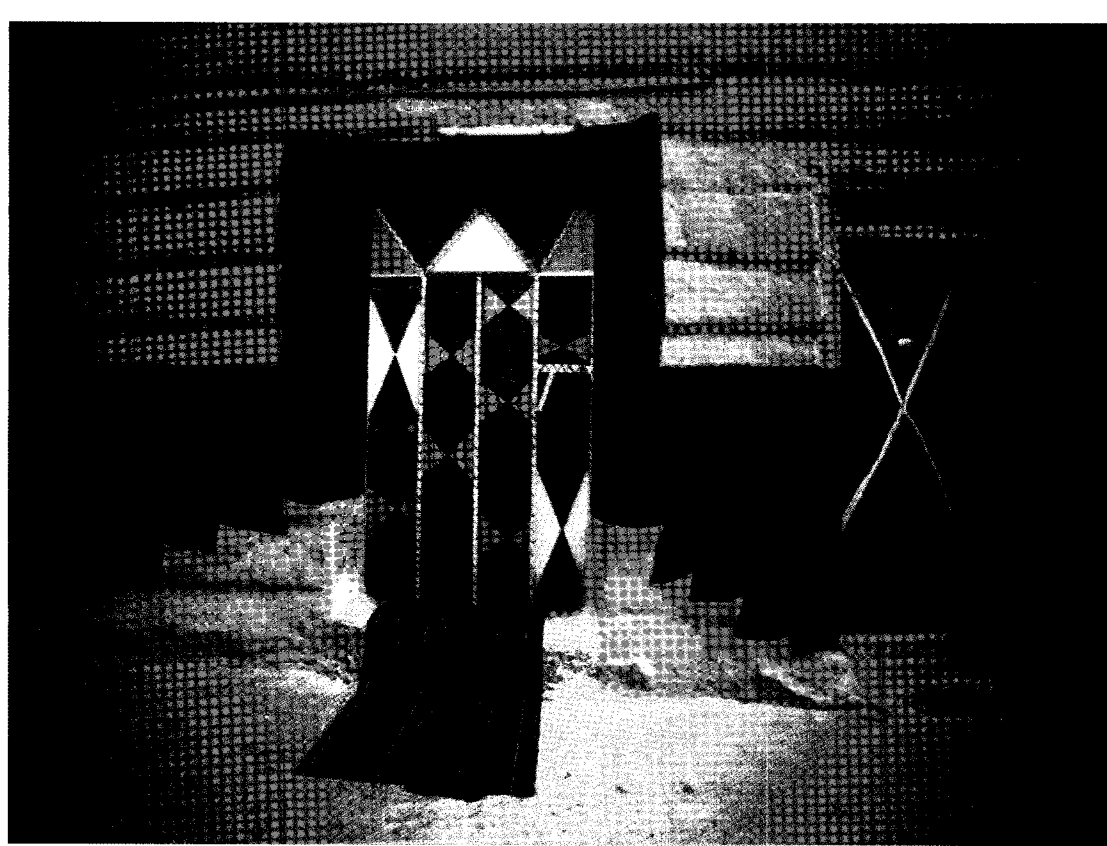
إذا كان إطار النوافذ الأبيض يستطيع عرضًا أن يعمي بأنواره الأرواح الشريرة، فإن الهم الزخرفي والتناغم مع زخرفة الباب أمران يجب أخذهما بعين الاعتبار. وليس بالأمر النادر أن نرى تدرّجاً من ثلاثة ألوان (من الفاتح إلى الغامق) يتقدم من الفتحة باتجاه الخارج. وباعتماد حجة «ماريشو» Maréchaux الذي كنت أعارضه سابقاً، فإن هذا النسق بأسلوب «الإطار الثلاثي» من شأنه الإيهام باتساع الفتحات.

أما جدار السطح في قمة البيت فيتم تعليمه وإبرازه هو أيضًا بخط ملون يشكل في آن واحد إشارة مرئية، وعلامة رمزية بين خارج البيت وداخله. فإذا كانت الوظيفة الرمزية تمارس بطريقة مميزة في ما يتعلق بالفتحات، فإن البناء العلوي المزود هو أيضًا بباب، يخرج عن القاعدة ويمكنه الإفادة من زخرفة مماثلة. فبهذا المظهر لابد أنه يعكس الاهتمام ذاته المتعلق بالباب الرئيس، إذ يلفت نظر الزائر إلى البيت من بعيد، ويحقق وظيفة دلالية مطابقة لوظيفة خزانات المياه التي ترتفع على السطوح في بلاد قحطان.

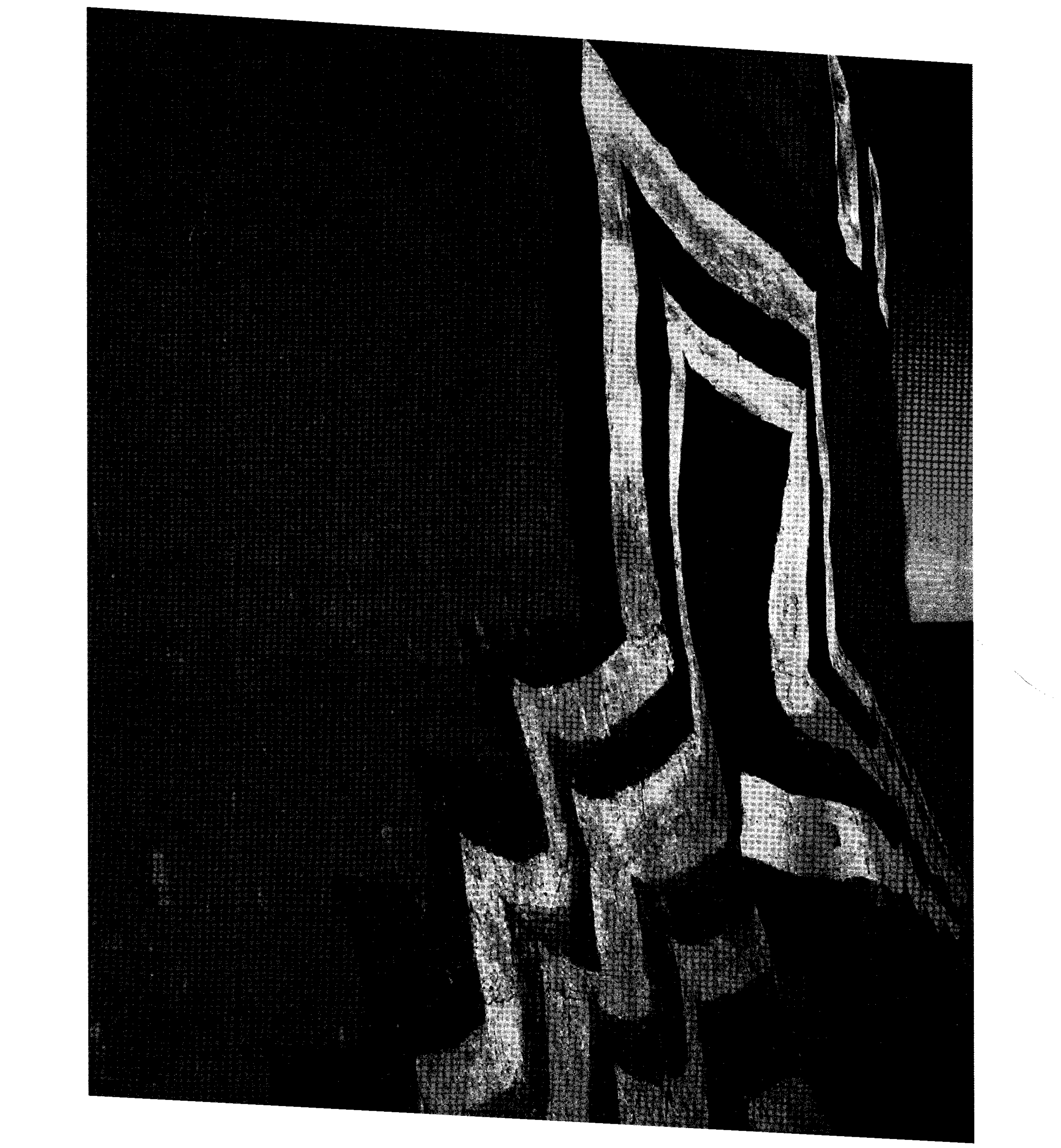
لا يوجد بين المملكة العربية السعودية واليمن أسلوبان مختلفان تمامًا، بل مظهران لأسلوب واحد يمكن نسبتهما إلى واقع اقتصادي مختلف. فالدهان الصناعي لدى السعوديين والخضاب الطبيعي لدى اليمنيين يعبّران عن الفارق بين توفر المواد الأولية للدهان الذي يتمتع به الأولون، وعدم توفرها الذي يعاني منه الأخيرون. فالبيوت اليمنية تظهر أن اختيار الألوان يعتمد بشكل وثيق على الخضاب المتوافرة محلياً. اللون القاني يؤمن لوناً بنياً - أحمر قاتمًا مصدره «الطين الأحمر». لقد استعمله منفذو الرسوم الصخرية في أزمنة أخرى وأماكن أخرى، ويحصل عليه من الجبال (ومن قبل الرجال لكونه بعيداً جداً عن المساكن) وتدقه النساء بالهاون ثم ينخل في الغربال للحصول على غبار ناعم يخلطنه بالماء؛ ليصبح عجينة لونية متماسكة، وعندئذ يلصق باليد على الجدران. الأبيض ينجم عن نوع من الجص (طين أبيض). إذا ما مزجا معاً، يمكن لهذين العنصرين المعدنيين أن ينتجا تشكيلة من الألوان المتنوعة التي لا تظهر كألوان مستقلة، إذ لا حقيقة لها سوى تمايزها النسبي بفعل العلاقات القائمة في ما بينها. فالسكري المعتم ينتج من خليط من الطين المؤكسد ومن الطين البني، والرمادي

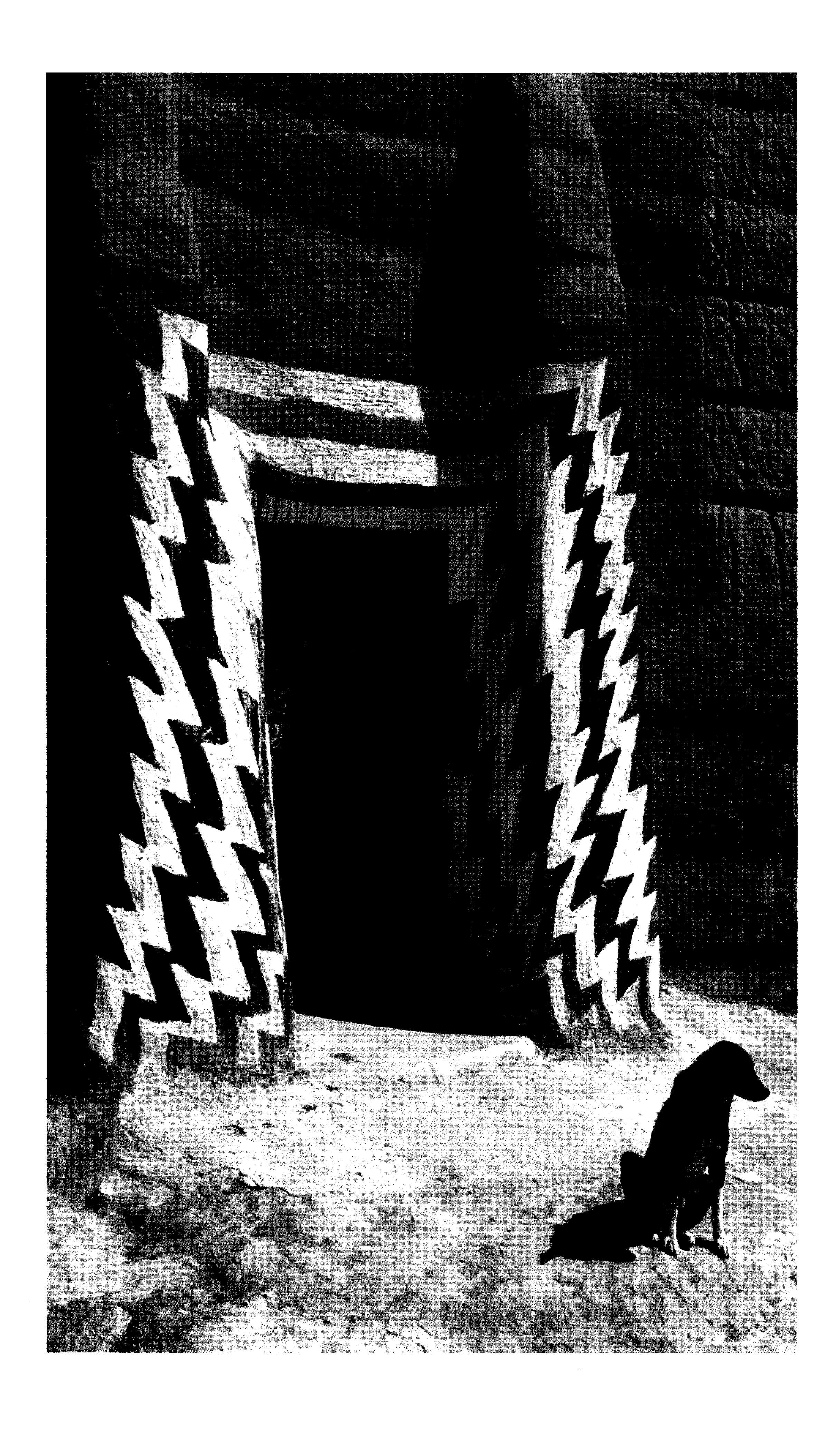


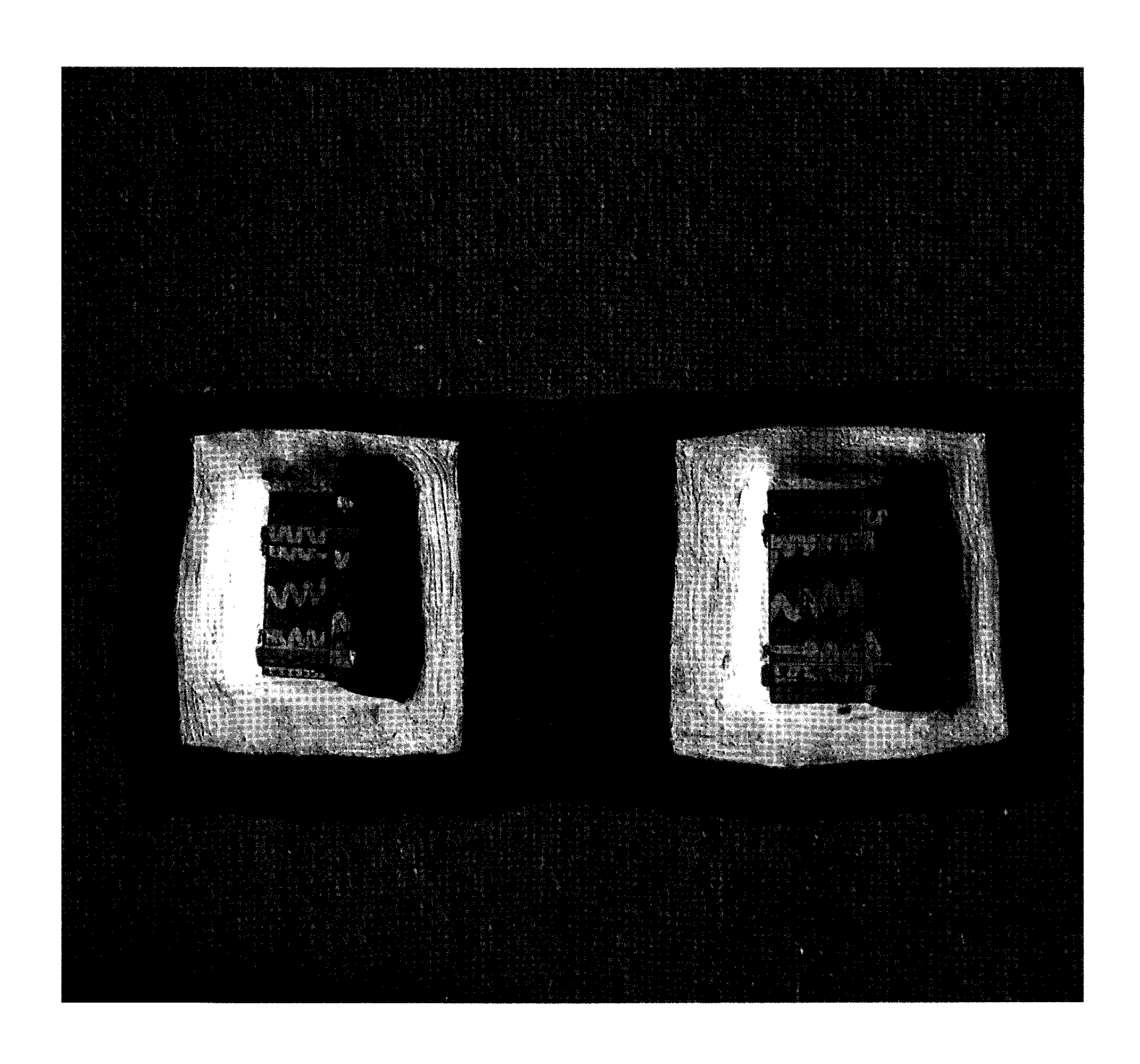


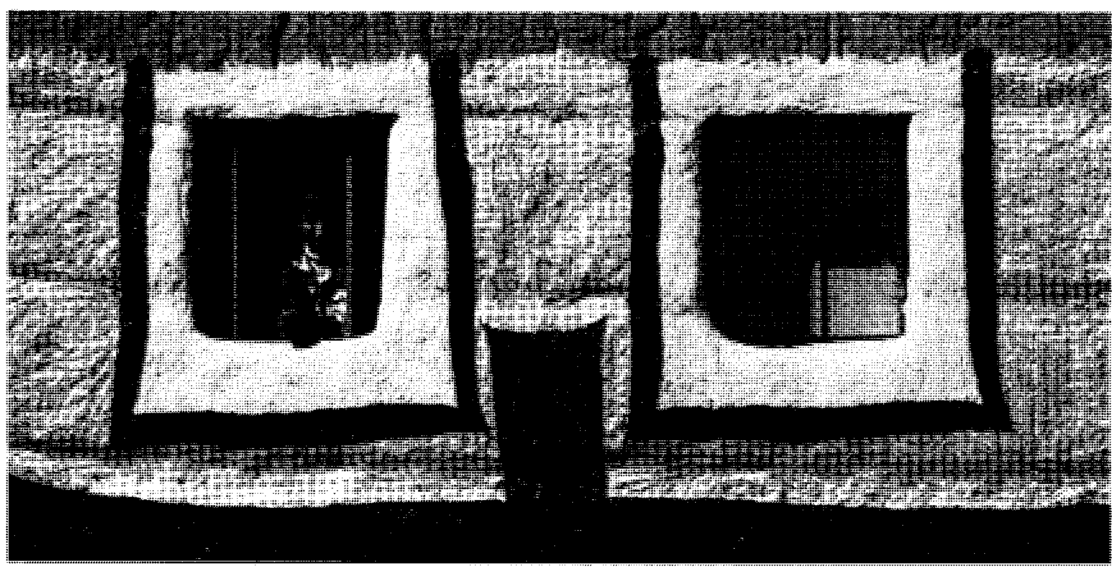


صفحات ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥
زخارف الباب تشوّك بما فيه الكفاية بنماذج ناتئة لإحباط القوى الشريرة. (جنوب الجزيرة العربية؛ منخفض نجد، قحطان، سنحان)









نوافــذ متبرجــة كالعيون.
مع المواد الجديدة،
ألوان جديدة:
طين/خضاب
طين /دهان
إسمنت/دهان
(جنــوب الجــزيـرة العربية ومنخفض نجــد، قــحطــان، سنحان)

يتشكل من هذا الأخير إذ يمزج بالجص وهكذا. أما إيقاع الزخرفة فيُحصل عليه بتناوب لونين على خلفية لون ثالث يمكن أن يكون ببساطة لون تراب البناء، على سبيل المثال: أبيض/بني ـ أحمر (تناغم التضاد)، أو بيج/بني ـ أحمر (تناغم التجاور). وإلى هذه التلوينة يمكن إضافة طين أصفر (من تراب أصفر)[٩٧] في بعض البلدات.

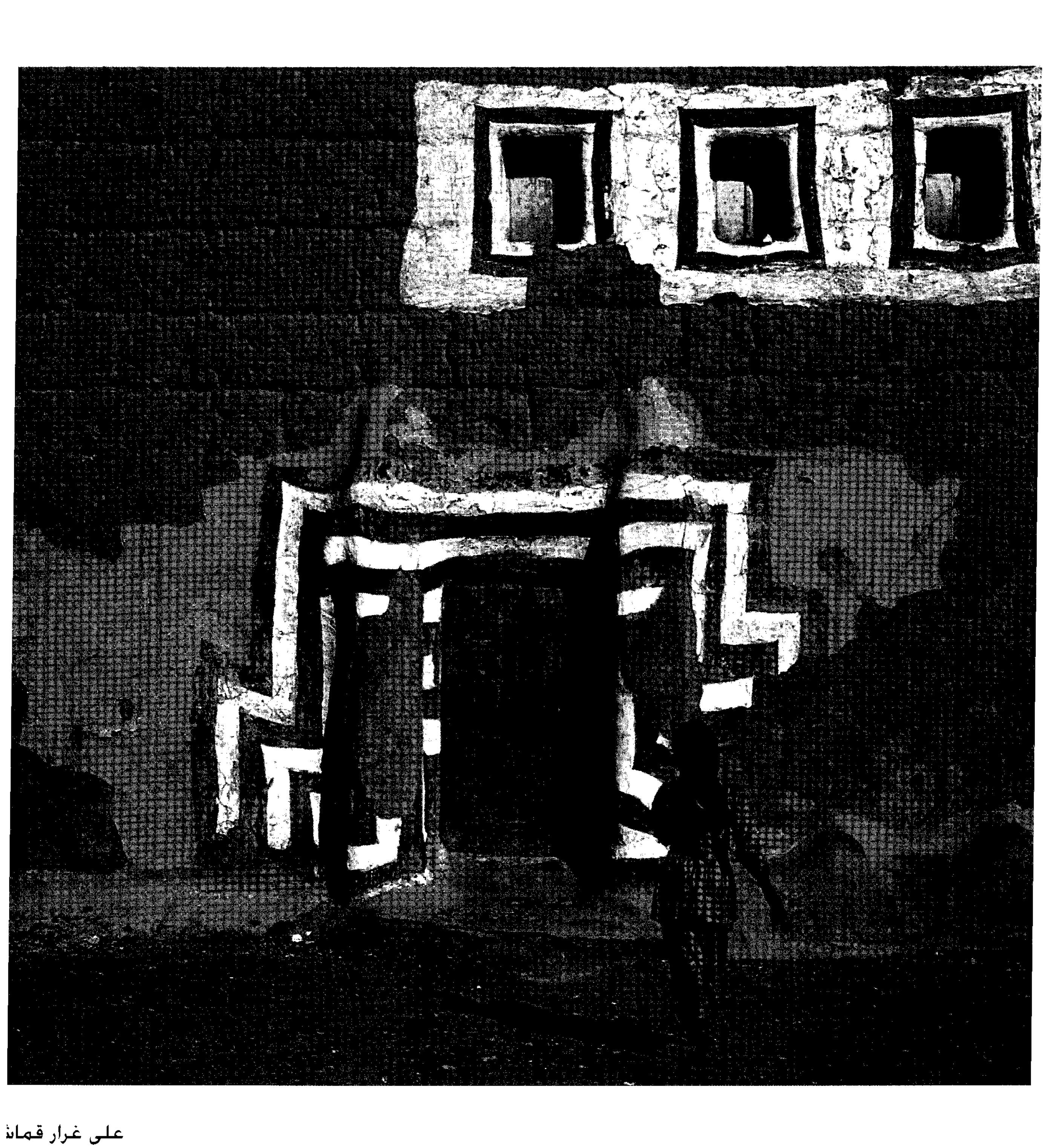
الفقر اللوني هنا يبرز هذا المبدأ الزخرفي أكثر في سهوب نجد خلال حقبة ما قبل الازدهار الناتجة عن النفط؛ ففي وادي ساروم ووادي جنب، وهما منطقتان من بلاد سنحان، وجزء من قبيلة قحطان، تكشف بيوت مهجورة استعمال الشرائط المتناوبة باللونين القاني والأبيض في الخارج كما في الداخل. وجل ما نفعله هنا هو تأكيد ملاحظات «تويتشل» Twitchell حين زار منطقة أبها في الأربعينيات. فهو يذكر أن بعض أجزاء الجدران وإطار النوافذ ملونة بالقاني فحسب[٩٨]. بيت واحد حديث ومأهول يظهر الاستعمال المشترك للخضاب والدهان. ويقول صاحب البيت: إن للأمغر على مستوى السطيحة وقاعدة البناء ميزات حماية كالميزات الجمالية. وباعتمادهن ألواناً جديدة ربما ضيعت النساء السعوديات معالم الاستدلال. إنهن يجرؤن على استعمال الألوان الأكثر تناقضاً، وذلك دون مزجها أو صهرها. يضعنها الواحد بجانب الآخر ويجعلنها تتناقض بنضارتها.

إذا كان الخضاب ما يزال مزدهراً في اليمن، فإن الأمطار العرضية المتفرقة تلحق الضرر بهذه العناصر الزخرفية. وفي الواقع، بيوت الطين تتأثر سلباً بتقلبات الجو، والمطر على الجدران ينتج وحلاً ينساب على إطارات الأبواب ويسبب التشققات. وتكفي زيارة هذه المناطق قبل رمضان ببضعة أسابيع لمعرفة مدى انهماك النساء الرسامات في تقديم واجهة جديدة وجميلة مع حلول العيد. وهن يجدن أنفسهن مضطرات لتكرار ما أنجز وأعيد إنجازه كل عام. وإن أقدمت امرأة على إعادة دهن الواجهة، فعلت الجارة الشيء نفسه لتظهر بمظهر لائق، وهكذا تتجدد البيوت بانتظام. وتظهر الحماسة نفسها عندما يتعلق الأمر بتجديد إطار الباب ودائرة النوافذ بالجص، فهم يظنون أن الأبيض يطهر، وبتطهير الفتحات يوضع البيت كله في الحماية الإلهية.

يزداد تشوه الواجهات في تناغمها مع ظهور الأبواب الحديدية المدهونة، والتي جعلها بعض الحرفيين من اختصاصهم، ولذا فهي تحدث انقطاعاً لونياً دراماتيكياً مع الخضاب. وفي ذهن النساء أن صف الألوان الغامقة جنباً إلى جنب يظهر كعلامة حداثة. بعضهن أدرك فائدة استعمال الدهان إذ يستبدلن المنتوجات المحلية بألوان صناعية محتفظات بالتكوينات نفسها: أحمر يقترب من الطين المؤكسد وأبيض يحل محل الجص. وإذا كانت ثمة ممارسات تضيع مع اختفاء أدوات أصبحت مهملة، فإن استعمال الفرشاة في الحالة الراهنة هو الذي يجعلهن ينسين تدريجياً حركة بسط الألوان باليد.

في المرحلة التالية، يمكن استعمال الدهان والخضاب معًا، ولكن النساء اللواتي يبتعدن عن القيود الناجمة عن طبيعة الأرض الجيولوجية نادرات اليوم. وإذا حصل ذلك فإن وحدة الألوان الإقليمية تعاني من مبادرات شخصية تتجاوز التشكيلة التقليدية. هكذا يظهر لا الأحمر فحسب، بل الأزرق والأخضر أيضًا، أي العبور من اللونيات الرقيقة إلى كثافة تعدد الألوان القوية. ما تزال هذه الظواهر محدودة النطاق، ولكنها تشير إلى نزعة متنامية[٩٩]. وفي الحالتين، يعود الحصول على اللون سواء على شكل خضاب أو دهان إلى الرجال. فالنساء لا يذهبن إلى السوق ولا إلى الجبال للتزود منه.

هل نجد الألوان وتوزيعها في الداخل في استمرارية مع ألوان الواجهة؟ إذا كان تلوين الواجهة في المملكة العربية السعودية هو المجال الأخير لتعبير النساء عن أنفسهن، ففي اليمن الواجهة وحدها هي التي تزين، ولا نعثر في الداخل، في أفضل الحالات، سوى على لطخات أو خطوط لونية حول النوافذ التي يمكن أن نراها كفضلة من قطعة قماش وهي تشكل بالتأكيد الصيغة الزخرفية الأكثر كسلاً على الإطلاق، فهي معتمدة هنا على تضاد الكمية. إن تغطية الواجهات بالألوان لا يفتن النظر إنما يطمئنه. فالتراب يصبح مخفياً وكأن العبور من الطبيعة إلى الثقافة قد تم. الزخارف على جدران الدرج تنضم إلى زخارف عسير: شرائط لونية بدرجات تزاوج تغييرات المستوى التي تفرضها واجهات الدرجات. وإذا كان استعمال الدهان حصرياً في الداخل يوحي للوهلة الأولى بأسبقية دهن الواجهة بالألوان، وهذا ما يثبته فحص الوقائع هنا، فقد ذكر «فرندا» Varanda وجود شرائط من الأحمر القاني متناوبة مع شرائط صفراء، وضعت في

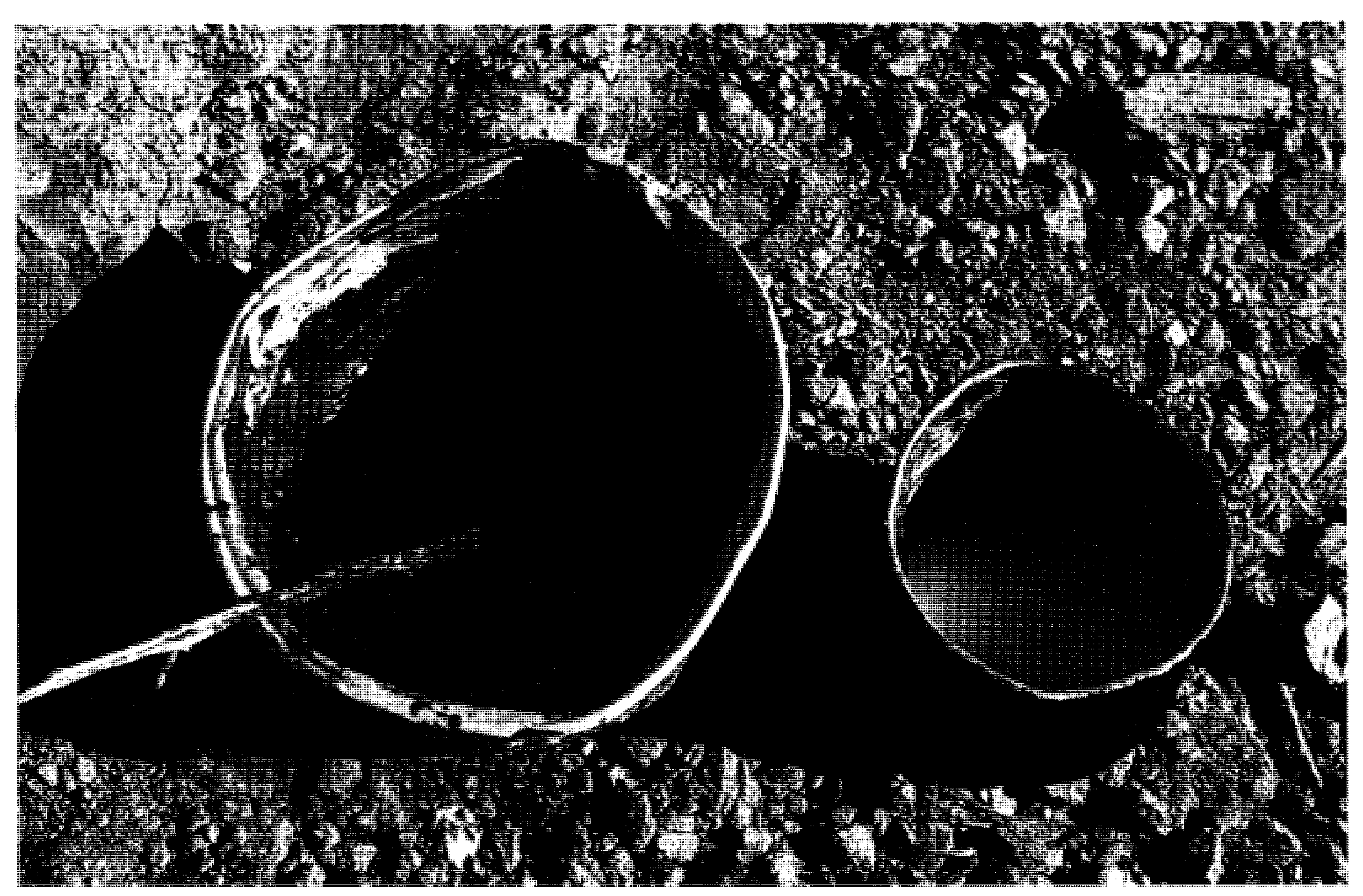


على غرار قماش
تنبعث سمة ا
من هذه الو
المتشققة
تتلاشى ألوا
بفعل شد
حارقة.
(جنوب الجـ
العربية)





ر الحركة:
اليمنى تبسط
ء الخضاب على
ل محيط الباب.
مهمة دقيقة
زم تدريباً طويلاً
أن تصبح اليد
تماماً.
ب الجزيرة العربية)



الخارج كما في الداخل[١٠٠]. لقد حصل إذاً، في الفاصل، تمييز ناجم عن استعمال الدهان جزئياً، والحصول عليه يجدد كلياً تشكيلة الألوان ويستتبع العبور من التوافق إلى التنافر اللوني. وبالفعل، فإن الفصل بين استخدام الخضاب المحلي واستخدام الألوان الصناعية لا ينشأ هنا عن انقطاع زمني، وعملية العبور من أحدهما إلى الآخر متقلبة إلى حد بعيد.

يظهر تقارب البيوت الموزعة على جانبي الحدود أننا هنا في حضور حركتين في اتجاهين متعاكسين، حيث التطور في الجانب السعودي يسير بعكس الممارسة اليمنية. لكن الحالة الواقعة الآن لا تسمح بالتأكيد ما إذا كان الوضع دائماً على هذا النحو. ففي اليمن، يمكن للدهان الذي يغطي الجدران أن يخفي رسومات قديمة، وفي المملكة العربية السعودية، لابد من اعتبار مشكلة الحفظ التي يطرحها استخدام هذه الخضاب على الواجهة. وبعض بقايا اللون القديم التي سبق ذكرها عثرنا عليها خارج بعض البيوت في بلاد قحطان. في هذه الحالة، لا يتعلق الأمر بتجديد حقيقي بل بانبعاث مبدأ قديم أعيد إحياؤه وفق الذوق السائد اليوم.

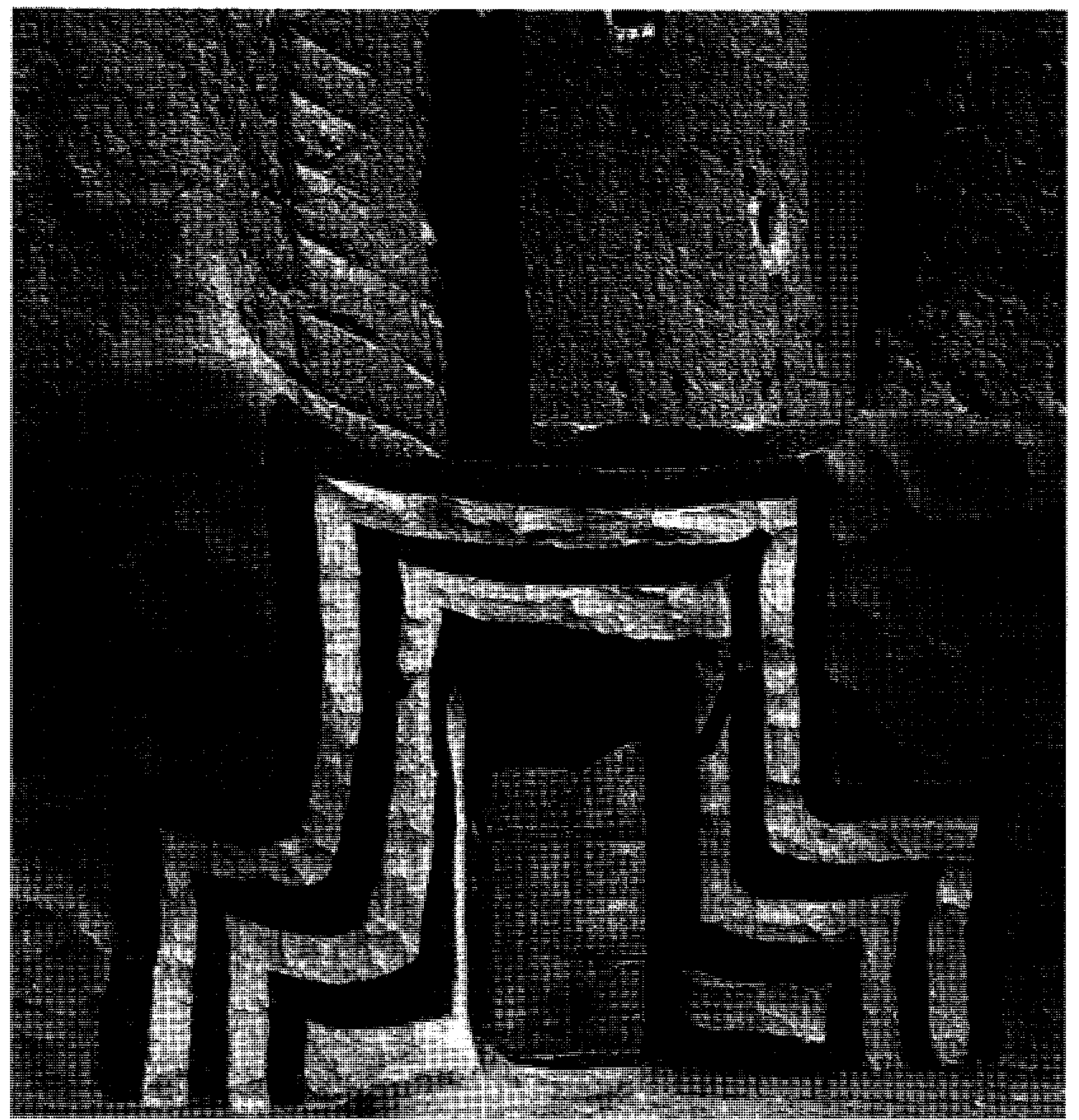
في كثير من الأحيان، يتم التعويض عن النقص التصويري بسجاد مستورد يعرض تصاوير حرة وغريبة ترهق الجدار بكثرتها المفرطة (لمشاهد الصيد، أماكن حج .. إلخ). وسواء علق على الجدران أو بسط على الأرض، يذكر السجاد هنا بدوره الرئيس في المسكن العربي - الإسلامي حيث يجد تعبيره التام، ويقيم العلاقة الوطيدة المتعذر كسرها بين حياة البداوة والحياة الحضرية. هنا يعبّر غياب الرسوم الجدارية وحضور السجاد، أو العكس في أماكن أخرى، عن ترجيع صدى هاتين الوسيلتين الزخرفيتين.

يغطي الرسم الداخلي للبيت، وبحسب الأولوية، بالألوان مناطق المرور والاحتكاك الأكثر عرضة للتلطخ، كممر المدخل، والدرج، وأجزاء الجدران السفلى في غرف الاستقبال التي يتم الجلوس بمحاذاتها[١٠١]. وهناك مثال بليغ الدلالة يؤكد هذه الملاحظة. في أحد البيوت، دهنت قاعدة البناء (حتى ارتفاع قامة رجل) بالأبيض بينما غلف الجزء الأعلى بالجص. والانتقال من أحدهما إلى الآخر لا يكاد يلحظ باستثناء الانتقال من لمعان الأول إلى خفوت الثاني. والمراقب الخبير لا يسعه إلا أن يفكر بلوحات «ماليفتش» Malevitch أبيض على أبيض. وقد شرح لي المالك بأن هذا

التلوين يجعل من يحتك بالجدار لا يتسخ. وفي ما وراء هذا التبرير، فإن الجزء المعرض للاحتكاك يمكن غسله دون مشكلة بينما يبقى الجزء المغلف بالجص بعيد المنال.

لا يتأثر الفن الجداري إذًا بالتغيير إلا في حدود معينة، وطالما أن وظيفته غير مهددة. هذا التناقض الظاهري بين استعمال الخضاب في الخارج والدهان في الداخل قد يجد تفسيراً في وظيفة الزخارف الرمزية التي استطاعت الاستمرار. إنها فرضية، لكن هناك معطيات إثنية عدة تتدخل لتعزّزها، ومنها مثلاً استنتاجات «ونزل» Wenzel الذي يفيد بأن بيوت النوبة، حيث تضع النساء علامات سحرية على الأبواب، ليست مزخرفة داخلياً[١٠٢]. المنطق نفسه هو الفاعل في الحالتين. وبالنظر إلى الأمور بتمعن، فإن الدخول والخروج اللذين لا يشكلان فعلين متماثلين كما قلنا، لا يعطيان القيمة نفسها، والمسار من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الخاص، على غرار العبور من المدنس إلى المقدس في حال الجامع، ترمز إليه هذه الزخرفة بقوة. إنها الجدلية وقد تجذّرت في هندسة هذا الفضاء هنا.

الحصول على الدهان قد يعيد طرح أساس فن زخرفي بدلاً من أن يكون مجرد إضافة تكنولوجية لوضع اللون. فإدخاله يصيب أو يغير علاقة المرأة مع محيطها، ويحدث تغييرات على صعيد العلاقات مع الزمن، حيث إن استبدال الخضاب بالدهان له مفعول أول يتمثل بإلغاء الفترة المخصصة للبحث عن الألوان وتحضيرها. الصبغ بالخضاب مؤقت بعكس التلوين بالدهان الذي يقدم وضعًا مستقرًا نسبيًا. بالتالي، إذا كان ترميم الواجهات يدخل تقليدياً في عداد الطقوس، فإن استعمال الدهان يبتذل هذا التقليد الجمالي بما أنه لم يعد يحدد فترة معينة للزخرفة، وأن هذا النشاط يمكن أن يكون فردياً، ويمكن لأي أجنبي أن ينفذه.





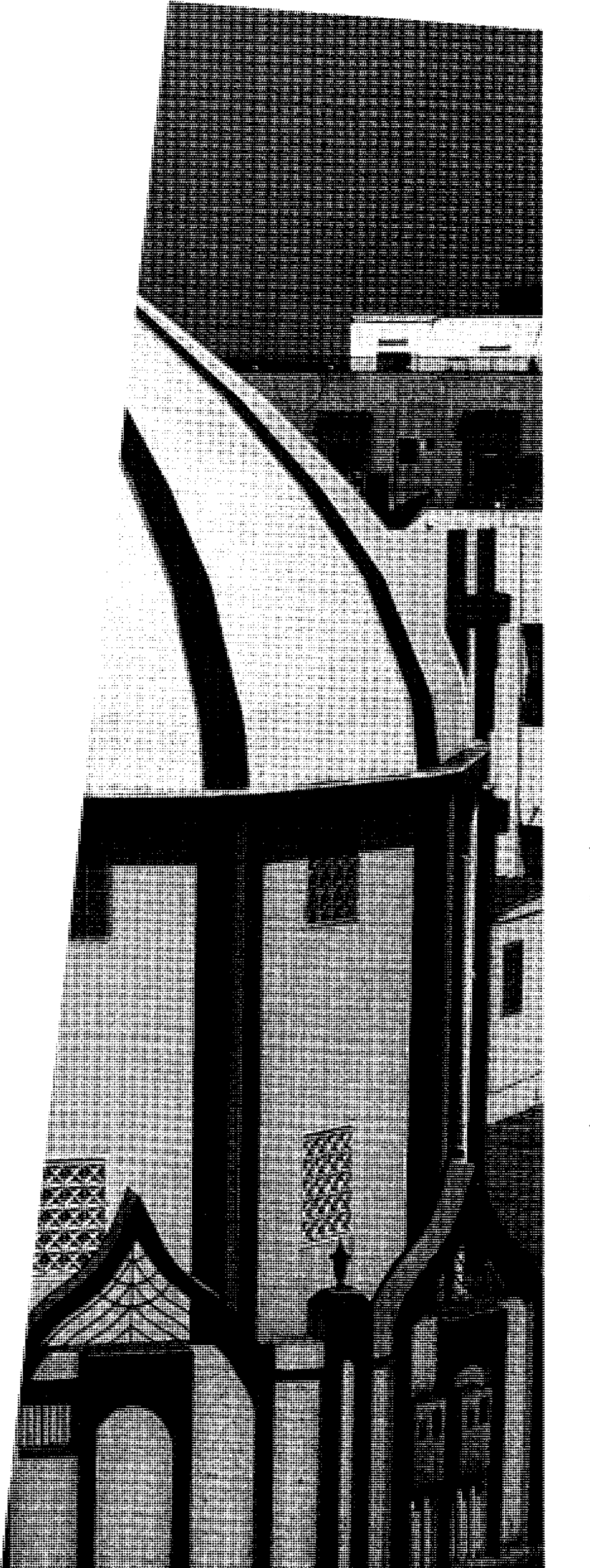
أنوار المساء تضيء
بلـــون مائي غريب
الدرج الذي يقود



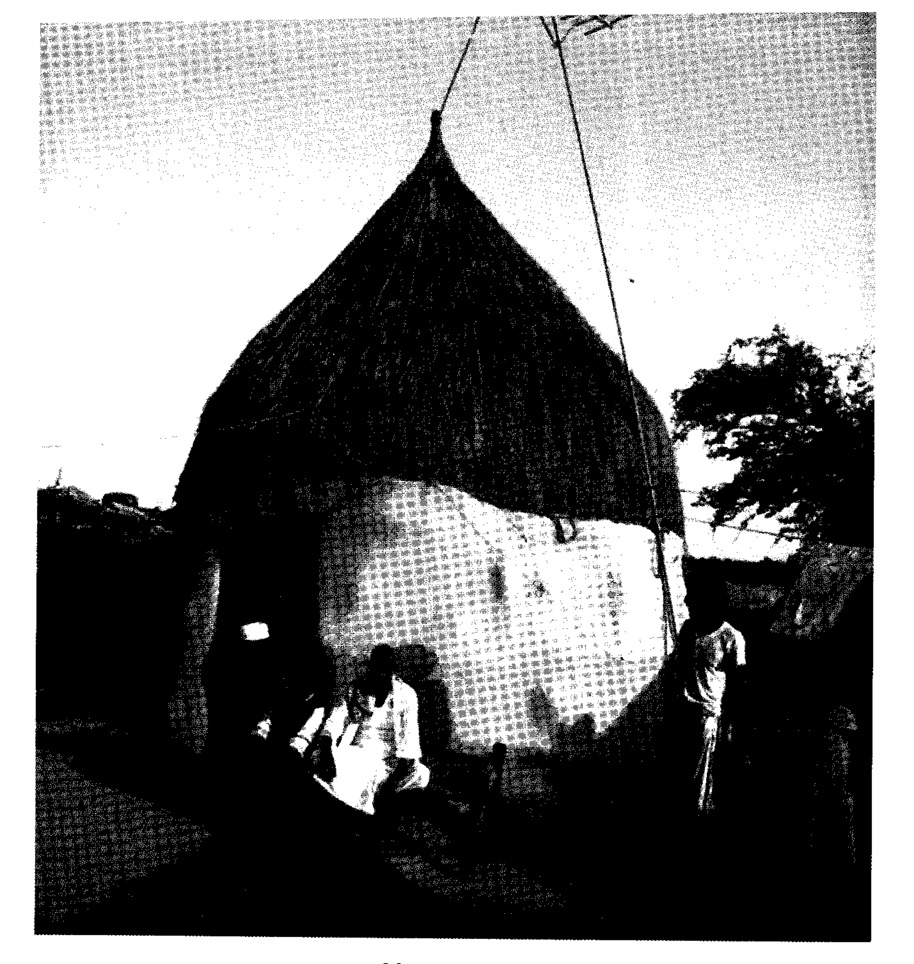


قاعة جلوس من طراز حديث:
تحت سقف من المطيلة المضلّعة، يدوس الرجال على سجادة مستوردة ومن خلفهم هذا الرسم الخداع الذي يمثل ظهران الجنوب، وهي قرية تقع بين منطقتي عسير ونجران.
من الواضح أن الرسام قد بسّط الصورة، إذ إن الهدف ليس إعادة إنتاج قرية موجودة بدقة، بل مجرد الإيحاء بها بواسطة بعض العناصر المميزة، إذ يمكن التعرف عليها ببرج الأسلاك الكهربائية الجاثم على جبل.
(منخفض نجد، وديعة)

بين التقليد والحداثة



هذا الكوخ التقليدي الحديث بقبته على شكل بصلة الذي يرتفع إلى عشرة أمتار فوق الأرض، مركب على اثني عشر عموداً موزعاً في محيط أسطوانة يبلغ قطرها أربعة عشر متراً. التشابهات المخروطية بين هذا الإنجاز الإسمنتي والكوخ التقليدي بقياسات متشابهة تقود إلى مطابقتهما.
وتقوم سلسلة من الأكواخ الظلية بأبوابها ذات الرسم الخدّاع، مقام سور.
(تهامة، جيزان)



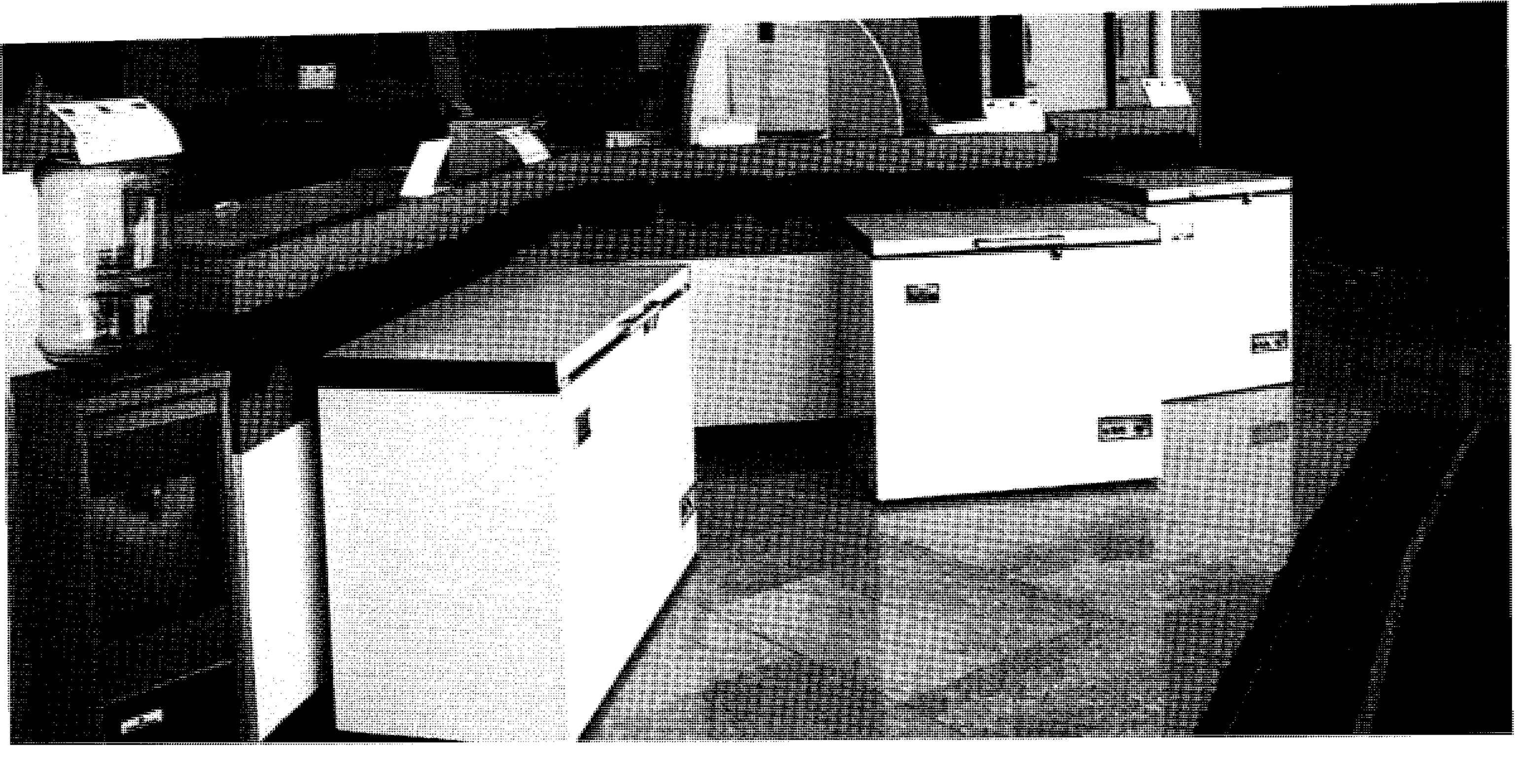
الهندسة المعمارية التقليدية الجديدة

عودة إلى عسير

لدى إقامتي في عسير عام ١٩٩٤م، دهشت إذ تبين لي أنه بعدما تم التخلي عن الأسلوب التقليدي، يحرص المهندسون المعماريون على استعادته. وقد علمت من المسؤول عن قرية سياحية بأن وزارة التخطيط تطلب من المهندسين المعماريين أن يدخلوا عناصر تقليدية في مشاريعهم. وشرح لي مدير المركز الثقافي في «المفتاحة» بشكل ألطف أن هذه الوزارة باتت تشرف على المسار لمنع أي انحراف بالغ الأهمية. في الواقع، لا تطبق أية عقوبة على من لا يتقيد بالأسلوب المحلي، ولا يعدو الأمر كونه مجرد حملة توعية وتحسيس يقصد منها التنسيق بين الجديد والقديم في منطقة ذات إمكانيات سياحية كبيرة. وباعتراف مدير عام الشؤون الريفية نفسه، شكلت هذه السياسة نجاحاً بما أن المهندسين المعماريين هم أساساً من عسير. ثم إن الأسلوب التقليدي ـ الجديد بات يحتل موقعاً مركزياً في أيديولوجيات البناء الفردي؛ لأنه يسمح في الوقت نفسه بالتوفيق الثقافي الإقليمي وبتكريس الوضع الاجتماعي.

إذا كان هذا الموقف يتجلى في عدد كبير من «الفيلات»، فإنه يتخذ طابعاً منهجياً في الأبنية العامة. وكان الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز، عندما كان أميراً لمنطقة عسير، قد عزم على تنفيذ الأبنية الحكومية على هذا النحو قبل عشرين سنة، لكنه لم يستطع تحقيق هذه السياسة بالكامل إلا مع إجراء لامركزية المشاريع وتنفيذها من قبل مهندسين معماريين سعوديين وبالأخص محليين. بعبارة أخرى، فإن الهندسة المعمارية التقليدية ـ الجديدة تجسد صورة السلطة فيما هي تعيد تحديد ذاتها.

إذا كانت سياقات البدء لمختلف الأعمال من هذا النمط الهجين ما تزال مجهولة جزئياً لنا، فإن مظهرها ناشئ بوضوح من خلفية مشتركة مستوحاة من الهندسة المعمارية التقليدية في عسير. لقد ولدت الشروط التقنية أشكالاً يستثمر المهندسون نكهتها الجمالية لنقش الجدران، واستعادة خطوط الاتصال، والزوايا المرتفعة ببروز والترقيف للجدران الخارجية ... إلخ.

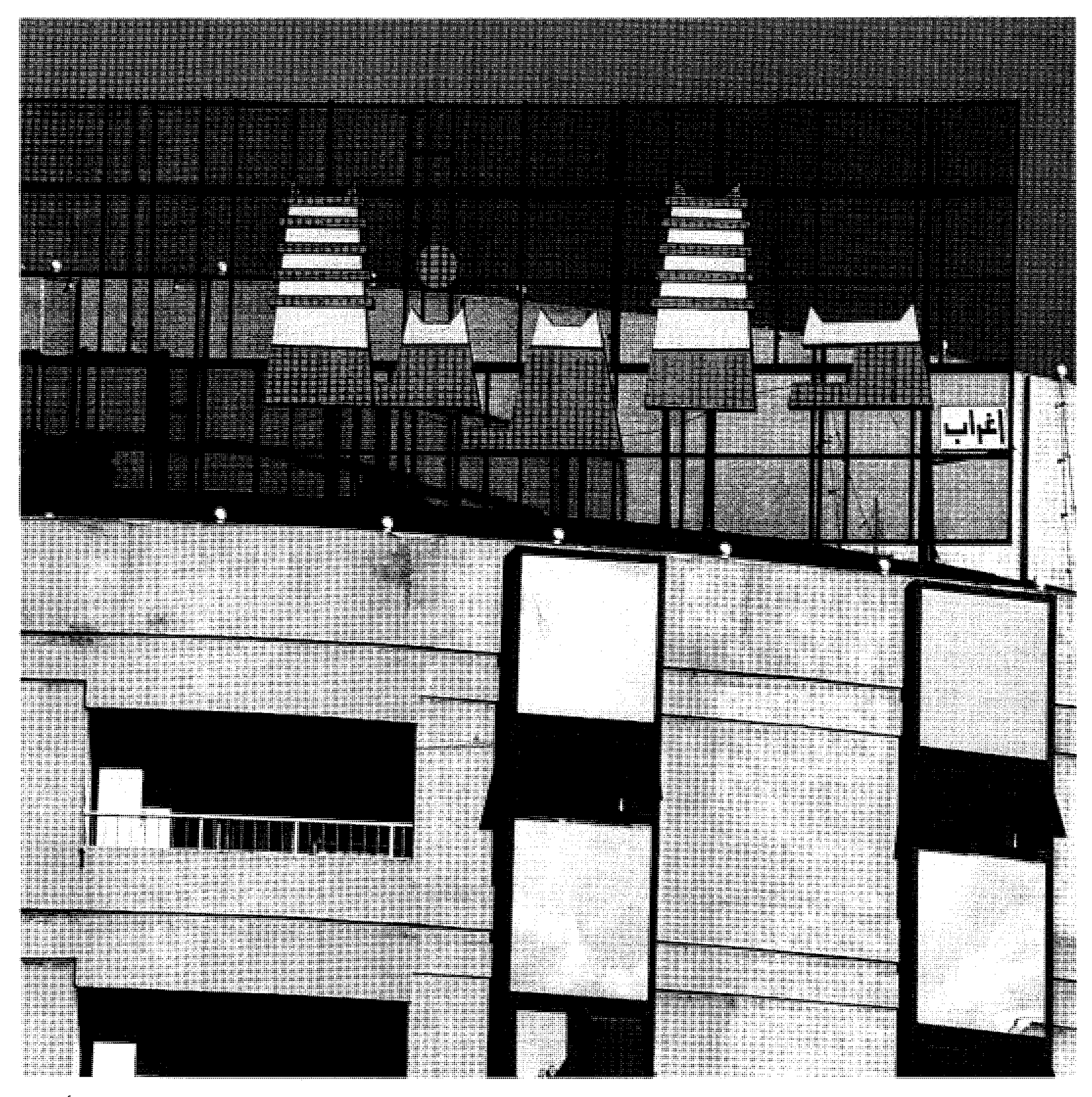


لـدى متجر لبيـع الأجـهزة المـنزليـة، يزين ديكـور ثـلاثي الأبعاد يمثـل بيوتاً مـن طــراز أبهــا، صالــة العـرض، بحيث جعلها تشبه ستوديو سينما بديكور رخيص. (أبها)

شعار منطقة

عندما تسمح خصوصية معمارية قوية بالتفكير بطراز خاص بمنطقة ما، عندئذ تصبح الإنتاجات غزيرة. في الوسط الريفي، وخلافًا لبيت الحجر الجاف الذي يعود إلى طبقة معمارية سابقة، يبدو البيت من طراز أبها مرشحاً للتحول بدلاً من الاختفاء. غير أن الوضع في المدينة مختلف تمامًا، فسكان المدن أسرع استجابة للتجديد، وبالتالي لإعادة إنتاج النماذج الغربية. لم يعد في أبها اليوم سوى ما يقارب عشرين بيتاً تقليدياً، تؤجر لعمال أجانب من ذوي الأجور المتدنية، أو «يصادرها» سكان أصليون إذ يشغلونها على طريقة بعض كائنات البحر التي تسكن المحارات الفارغة، أو أنها تهجر ببساطة لينال منها النسيان في سيرورة تدهور لا مرد لها.

وبينما تنحل آثار الهندسة المعمارية المحلية في الإسمنت، أصبحت قطع الرقف الرمز الشعاري لمنطقة عسير إلى درجة أنها تبرز حتى على مواقف الحافلات. وفي عملية استعادة الأسلوب المحلي هذه، لابد أنها تخضع للتبسيط حيث يرمز لأحجار الرقف ببضعة شرائط من القرميد الناتئ توضع كتتويج للمنازل. وفي المرحلة التالية تختصر العملية كلها بأخاديد ترسم بخطوط سوداء. أي إنها، بعبارة أخرى، قد أفرغت كلياً من وظيفتها النفعية لتصبح زخرفية. هذا الانحطاط الذي تشهد به تأويلات متتالية وتبسيطية هو صورة موضحة للتحولات التي يمكن أن تخضع لها عناصر معمارية إلى درجة يستحيل معها التعرف إليها. بالتلازم مع محاكاة الرقف، تقلّد الجدران الثنائية اللون أسلافها حيث الأبيض لقاعدة البناء الحجرية المدهونة بالكلس، والقاني للطين.



عندما تخضع الأحرف العربية باستهداف زخرفي لتشويهات تخفضها إلى أشكال تصويرية:
هذه اللافتة الجاثمة على بناء في العاصمة لا طراز لـه، تحمل كلمة «دارنا» (حرفياً «بيتنا») حيث صورت الأحرف ببيوت من الطين وحصون مراقبة من طراز أبها مع تتويجها «بقرون». (أبها)

استعمال معاصر للمرو

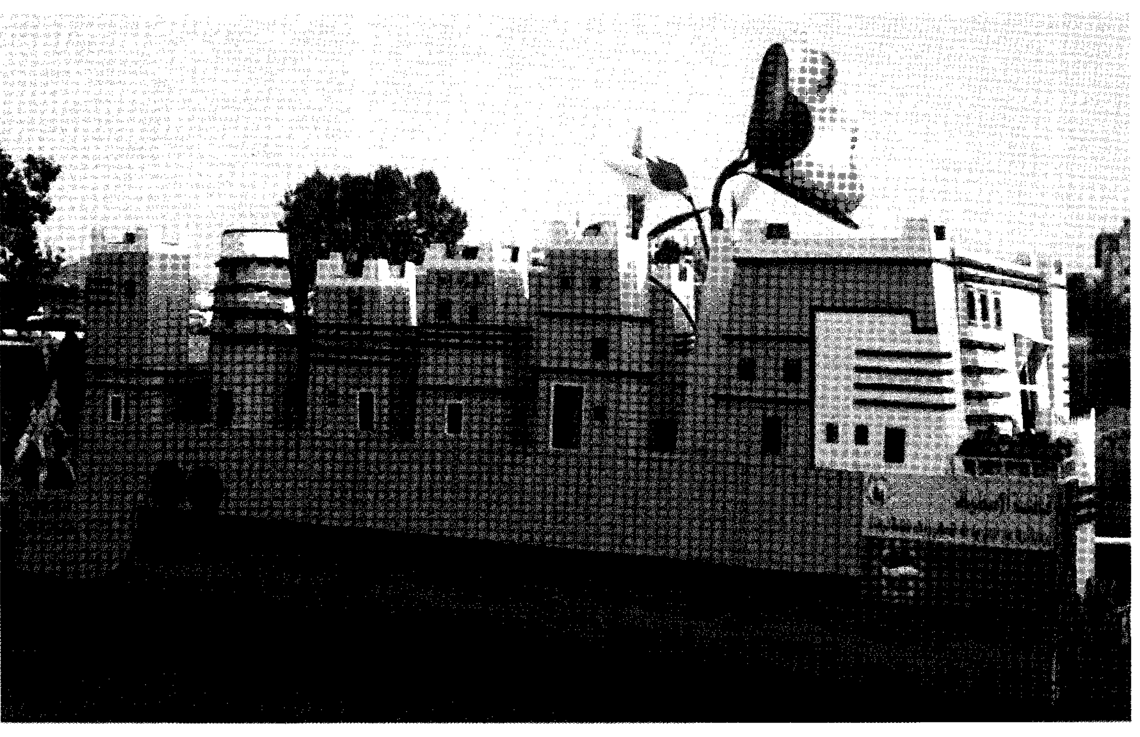
في الإنجازات الحديثة القليلة التي استعمل فيها المرو لأغراض فولكلورية، فقد الأخير استقراره المشع لسببين: فمن جهة أولى، يبدو أن الإعداد التقليدي للمرو قبل استعماله غير معروف لدى الحرفيين الأجانب، ومن جهة أخرى لم يعد المرو الناصع يستفيد من التضاد التقليدي مع الحجر الداكن. ويضاف إلى ذلك، أن كسر المرو أصبحت تلحم بالأسمنت بدلاً من اللبن المستخدم تقليدياً. وهذا برهان على أنه لا يكفي نقل الأشكال المحلية جزئيًا بقدر ما يجب إدراكها في كليتها.

أخيرًا لابد من الإشارة إلى وجود عناصر زخرفية مستوحاة من التقليد تلصق على بيوت عادية. هكذا تجد الزخارف المطرزة بالمرو شبهها الدقيق من حيث التصميم واللون في شكل شبكات معينية من الحديد تثبت على مواضع مخصوصة من الجدار.

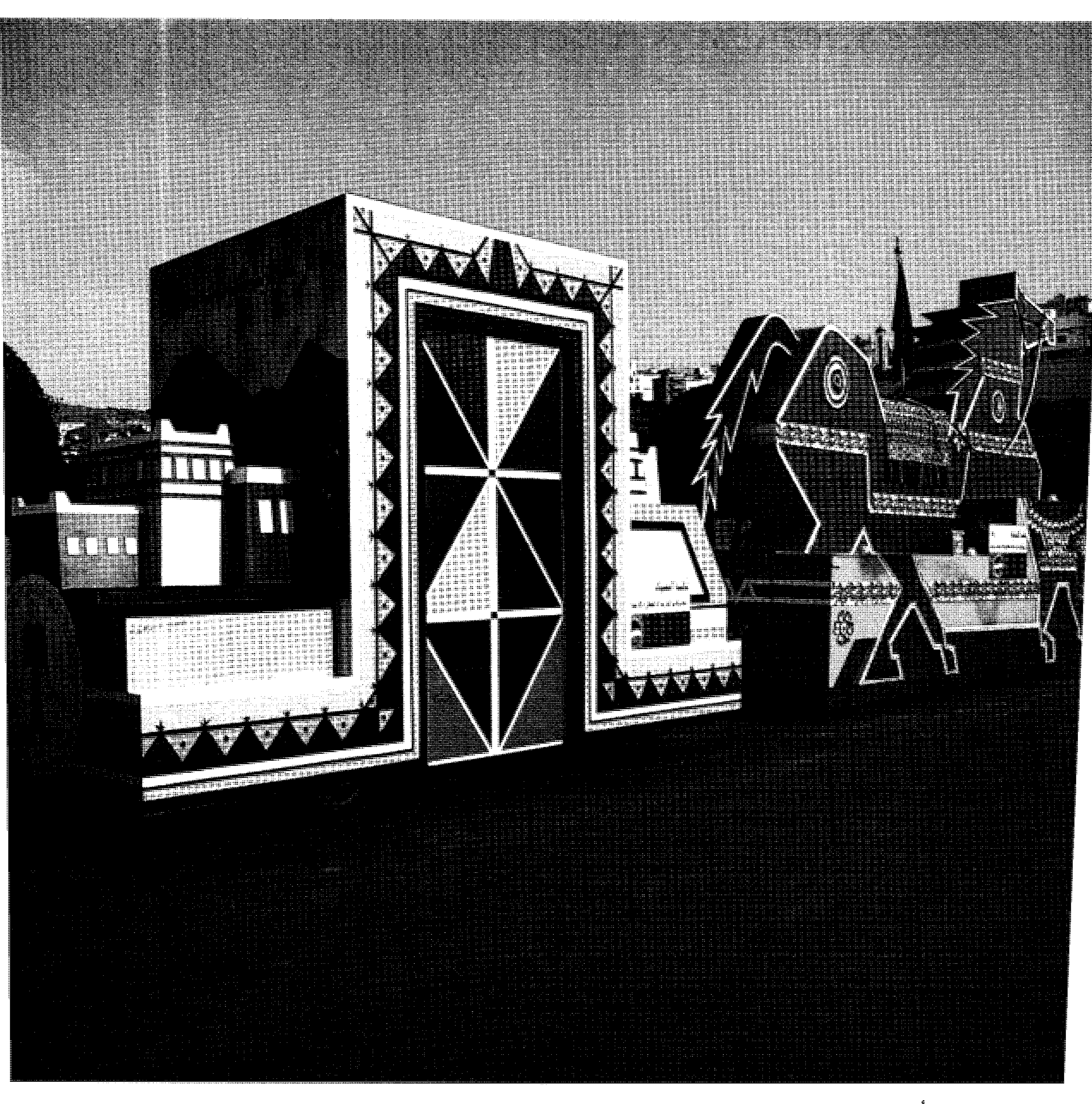
سياج بمجسمات هندسية معمارية مركبة على كورنيش جدة. الأول أصيل والأخرى لاستعمال فولكلوري. بإنجاز هذه البيوت المنمنمة تقلد النساء نشاط الرجل المعمار.
على المجسمات، وضع اللون بسخاء في الأمكنة نفسها كما هي الحال في الأبنية المبنية.
(منخفض نجد، قحطان، سنحان؛ جدة)

في الختام

يمكننا القول: إن الأسلوب التقليدي ـ الجديد لا يقوم على إعادة بناء صحيح للعناصر بل على رغبة في تقليد القديم. فهو لا يدخل في النظام الذي ولد هذه الأشكال إنما يكتفي بالتمسك بالأشكال السطحية. ويمكننا التلخيص بالقول: إن المهندسين المعماريين لا يسعون في الحقيقة إلى إعادة إنتاج الهندسة المعمارية التقليدية، بل يهدفون إلى عزل بعض ملامحها واستثمارها، وباختصار، إلى تحويل البيت التقليدي الجديد في نظام إشارات تحيل ظاهريًا إلى التراث المعماري الأصلي.



فولكلور كرنفالي:
تمثل هذه العربة البيوت من طراز أبها؛ احتفال مؤثر بفن لا ينفصل عن السياق المعماري التقليدي. ألواح من الصخور المغروزة في الجدار مثلت بشكل غير واقعي. أنجز هذه المجسمات حرفيون أجانب غير مدركين لوظيفتهم الحقيقية. وتخرج زهرة جميلة وحيدة من هذه الكتلة المتراصة من البيوت. (أبها)



هذه العربة أنجزت لحساب وزارة التربية والتعليم.
إنه باب ضخم متعدد الألوان ومؤطر بإفريز مسنن: نموذج نجده في بعض التأليفات كهذه المأخوذة من رجال. مبدؤه هو في أساس نموذج يد المقذاف الذي تبدو ألوانه حاسمة للقراءة. وعلى جانبي الباب تظهر نماذج البيوت التقليدية.
(أبها)



الفن الجداري مشوّه

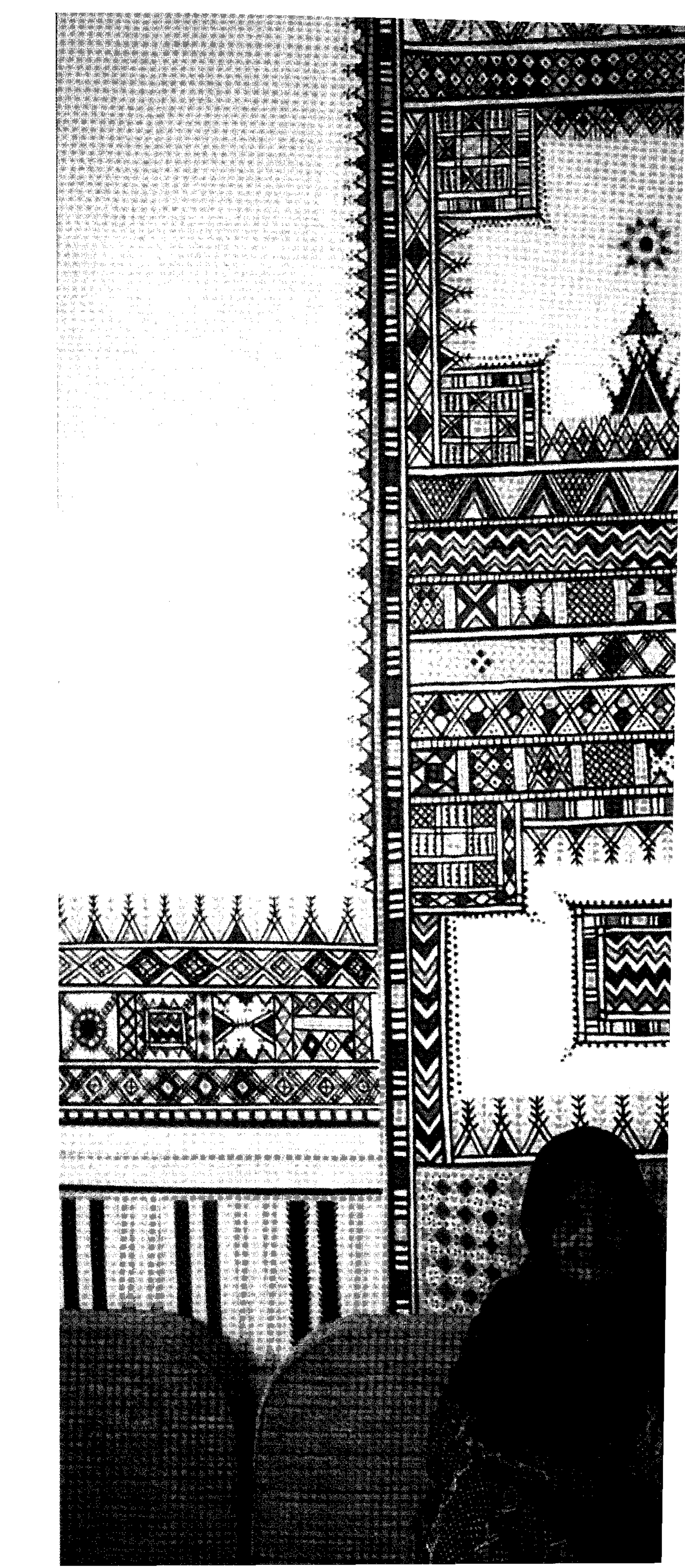
تحويل الرسوم الجدارية إلى فولكلور

إن تطور منطقة عسير الفولكلوري بعث فن الرسوم الجدارية بكامل قوته، فأعيد إنتاج رسوم بلاد عسير وبلاد شهران في شوارع أبها، وفي المتاحف، والفنادق والقرى السياحية، في حين اختفى تمامًا النشاط التقليدي الذي شكل النموذج الأصلي. لقد تميزت النماذج القديمة ببساطتها وحتى بفقرها في الخطوط. ولنذكر ما قاله «ليبنز» في الخمسينيات عنها: «... إنها رسوم هندسية بسيطة متعددة الألوان تغطي جدران غرف الاستقبال. النساء متخصصات في هذا العمل الذي يبهج البيوت بعفويته»[١٠٢]. هذا ما يمكن أن ندركه بطريقة ناقصة عند الاكتفاء بجهود الجماعات المنتجة في المحيط المجاور .

بالنظر إلى هذه «الزخرفة الجديدة»، ثمة ملاحظة تفرض نفسها؛ فمع غياب الجرأة الخلاقة يصبح التكرار السهل هو القاعدة. الزخارف خالية من كل رهافة إحساس، وتفقد غنى المتغيرات؛ فينزلق النظر دون أن يعثر على أية فرادة تستوقفه. والأخطر من هذا أن بعض الأشكال تفتقر إلى التماسك، إذ تتركب من عناصر مبعثرة متنافرة. ويزداد الأمر أثرًا سلبيًا كلما اكتسبت العملية سلطة بفعل تكرارها المتتالي!

ونصل في النهاية إلى المفارقة التالية: بينما يتم تكريس هذا الفن الجداري بشكل غرضي سطحي في المناطق المدنية والسياحية يترجم بنقل الزخارف الأكثر تقليدية، فإن الإنتاج الزخرفي لبعض الجماعات من قبيلة سنحان البعيدة عن المراكز الحضرية ما يزال يدل على سجل كبير وخصب من الإبداع الطليق. ويظهر أن تعديلاً واحداً قد يحدث انعدام توازن من شأنه استتباع فيض من التعديلات الأخرى: النباتي المتغير الشكل يقود هجمة جريئة على الهندسي، يحتك به، يدخل فيه ويحل محله. وكأن المؤلفين وضعوا موضع التطبيق ملاحظة الرسام جان هليون Jean Hélion الآتية : «كان لدي إحساس بأن كل شيء سيزهر، وأن أغصاناً وأوراقاً يمكن أن تولد من زهرية فارغة».





إعادة بناء هوية محلية لأغراض تجارية أو سياحية:
في ردهة مدخل أحد الفنادق الراقية في أبها، وهو بناء فخم وحديث، توجد النسخة الإلكترونية للحقل الوسطي للبترة، بالرسم الخداع،

النبرة تتحول باتجاه ما يشبه الهوس بالأزهار، حيث تنفجر العناصر الفريدة كتلك الأزهار الضخمة في «رُفراح» التي تجتاح أبواب أحد البيوت، لتبدو في شكل كوكبي وهي جاثمة على فروع رفيعة كخطوط منحنية مرهفة ومن حولها زهور أخرى معزولة، تسبح هنا وهناك!

صورة طبق الأصل

ظلت امرأتان في العقد الثامن من العمر، سبق ذكرهما مرات عدة، هما فاطمة الثانية وشريفة، وحيدتين في الميدان في «رجال ألمع» حتى عام ١٩٩٥م، تاريخ وفاة شريفة. كلتاهما صرفتا العمر في تقليد جمالي عرفتا السيطرة عليه إلى حدود الإتقان بلا حدود.

وبعد وفاة شريفة، بقيت فاطمة الثانية الشاهد الوحيد على هذا الفن الفريد، لأن أياً من الفتيات لم تحل محلها لحفظ وتأمين استمرار هذه المهارة المنقولة عادة من الأم إلى البنت. ما من شك أن عملها ما كان ليعرف مجالاً للشهرة خارج قريتها لو لم يفتح لها اهتمامي بعملها مهنة جديدة. عندما التقيت الأمير خالد الفيصل عام ١٩٩٦م، قدمت له صوراً فوتوغرافية عدة عن رسوم جدارية بأمل أن أخرج من العتمة نساءً مجهولات، خاضعات وقلقات في الوقت نفسه. لقد أدرك الفائدة التي يمكن أن يجنيها من هذه الإبداعات بإخراجها على المسرح في العاصمة. ولذا طلب مني أن أعين له النساء الموهوبات لدعوتهن للتعبير عن أنفسهن في مؤسسات مختلفة. بهذا الاعتراف، تخطت جودة منتوجاتهن المرحلة الزخرفية، لتكتسب شرعية فنية كاملة. ولا شك في أن الحديث عن أولى إرهاصات ثورة ثقافية، وتطور اجتماعي، يفضي إلى الاعتراف بكفاءات فنية لم تعد حكرًا على الرجال، ليس مبالغًا فيه.

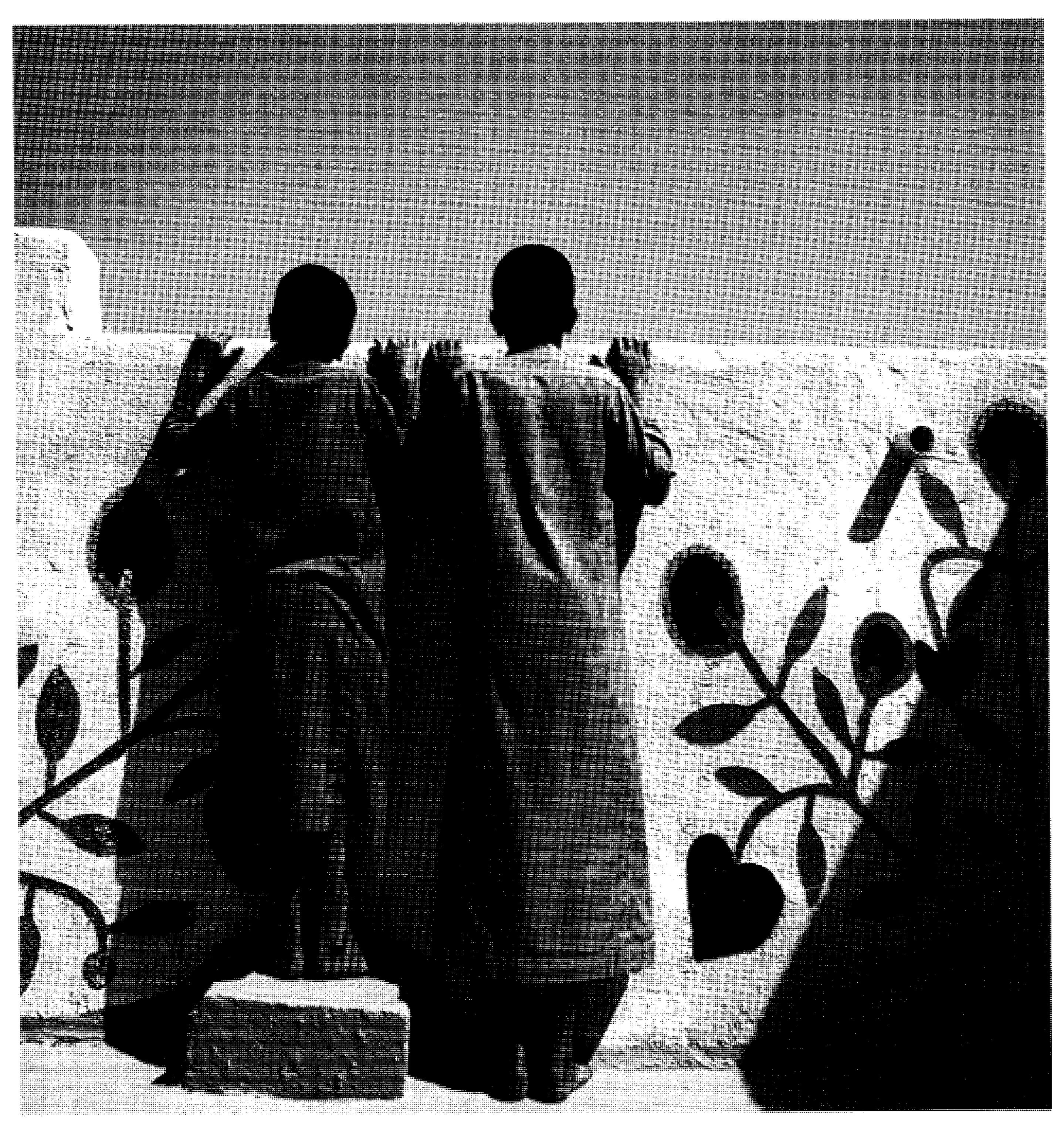
لقد حدثت الأمير عن فاطمة الثانية بشكل خاص وقدمت له صورة بحجم كبير عن بترتها المنفذة افتراضيًا بالألوان، وبعد ذلك لم يكف الأمير عن كيل المديح «لموهبتها الرائعة». لم يذهب مسعاي هدراً، ففي أغسطس ١٩٩٧م، وبدعوة من ممثلي الحكومة في المنطقة، ذهبت إلى قصر أبها Abha Palace وهو فندق فاتن بتصميم مستقبلي طموح تمتزج حداثته بالعزم على استعادة نماذج الماضي، وكم كانت دهشتي عظيمة عند اكتشافي في ردهة المدخل، نسخة عن جزء من بترة فاطمة الثانية، وقد كبّرت على نحو يفوق الحد، وأنجزت كالفسيفساء بواسطة قطع وضعت جنباً إلى جنب، وعلقت كلوحة فسيفسائية هائلة. إنه عمل فنان مغربي لا يدين بموهبته إلا لآلة حديثة يتحكم في ريشها عبر الحاسوب. فالمبدع الحقيقي للعمل نقرأه في أسفل العمل حيث تظهر بالعربية السيرة الذاتية المختصرة الآتية:


الاسم فاطمة بنت علي أبو قحاص
العمر ٧٦ عام

- فاطمة بنت علي أبو قحاص .
- تبلغ السادسة والسبعين من العمر.
- والدة ثلاثة صبيان وفتاة .
- تعيش في «رجال ألمع».
- بدأت هذا العمل قبل ثلاثين عاماً.
- كانت تستعمل في البداية خضاباً طبيعيًا تصنعه بنفسها.
- مـا تزال مستمرة في هذا العمل إلى اليوم (توفيت عام ٢٠٠٣م، رحمها الله) .

لقد كرم الأمير فاطمة الثانية هذه بمنحها مكانة بارزة في المقام الأول دون أن يشركها مباشرة في هذا العمل. لكن لابد من العودة إلى ما هو مهم وراء المظاهر، فبهذا العمل، تستطيع «رجال» أن تطالب بهويتها وفاطمة الثانية باعتراف اجتماعي مستحق.

ما الذي ينقص في هذه الصورة المطابقة للأصل؟ ربما ببساطة أن تكون أقل كمالاً، فالأصيل اختفى لصالح أمثلة النموذج. والنتيجة عمل لا روح فيه بسبب طلب الكمال. مع الصورة الفوتوغرافية تحل ذاكرة ميكانيكية محل الذاكرة البصرية. وإذا ما أصبح هذا الأسلوب في التصميم والتنفيذ عادة بحكم التكرار، فإننا



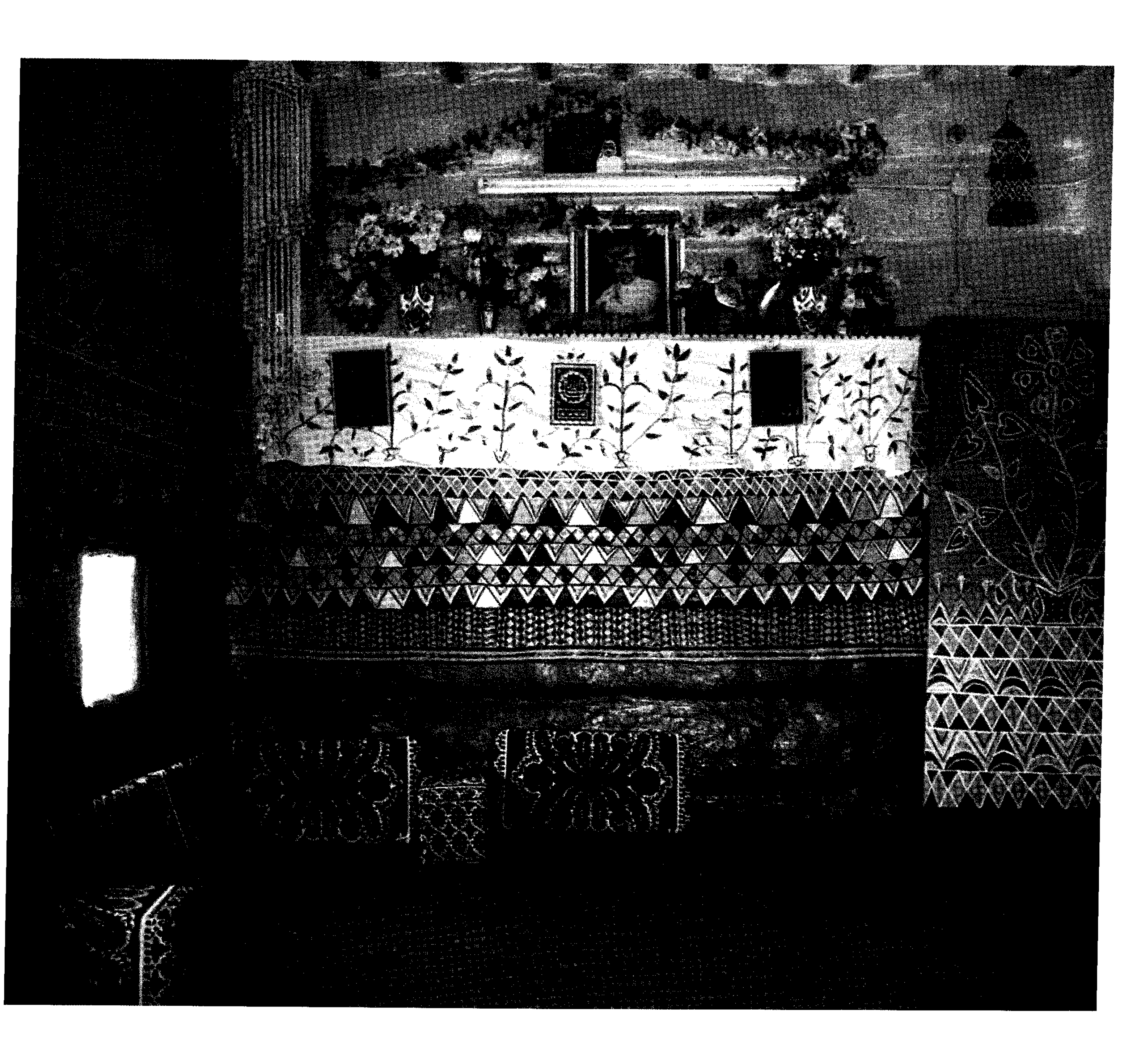
الشـــرفة هــي بمثابــة المكان التقليدي للإطلال علـى العالـم الخارجي، وهـي تتيـح للنســـاء فسحة من المكان بعيداً عن أنظار الرجال.
(منخفض نجد. قحطان. سنحان)

سنرى واجهة البترة تبتذل وتنحطّ لتصبح تكرارًا تلقائيًا لا يشارك الرسام فيه بكل موهبته وإلهامه. وعندئذ يسقط الفن إلى مرتبة مهارة يدوية أو حاسوبية صرفة .

إن الرسوم الصخرية تقطع الزمن إلى قرون وحتى إلى آلاف السنين، والرسوم الجدارية تقطعه إلى أجيال. وبصرف النظر عن هذا الفارق الزمني، وانطلاقاً من المسلّمة التي تفيد بأن الفن الصخري ما قبل التاريخ سابق للكتابة، يمكننا أن نجرؤ على استخلاص ما يلي:

تحمل الفتاة في نفسها إمكانيات إبداعية لا تلبث أن تخنقها ظروف خارجيـة: الكتابة تحل محل الرسم الجداري كوسيلة تعبير. سنواجه إذّاك الظروف التي نبدأ فيها بإعادة إنتاج هذا التقليد الجمالي في الوقت الذي تضع له الحداثة حداً، وهي طريقة لحمايته وفي الوقت نفسه لقتله.

ملحق



الخضاب

تقليدياً كان الخضاب الطبيعي من أصل معدني أو نباتي هو المستعمل (أنظر تنفيذ التلوين، صفحة ٦٨)، وقد أدّت قلة تنوّعه محلياً إلى محدودية في الألوان المستعملة. وبعد تحويل مواد الخضاب الأولية إلى مسحوق، تُمزج بالماء والراتينج (صمغ نباتي) الذي يعطي المزيج تماسكاً وتجانساً ويجعله قابلاً للالتصاق، فيما تستعمل نساء «رجال» الأرزّ أحياناً للحصول على تجانس المزيج. إن جميع الألوان يتم استخدامها كما هي دون مزجها بألوان أخرى، وهي تدوم حتى خمسين عاماً.

وتستخدم النساء أيضاً مادة الجص البيضاء التي تُجمع من الجبال وتضاف إلى الراتينج. والمزيج الأبيض الناتج يمنح الجدران هيئة أملس وأكثر إشراقاً، الأمر الذي يسهّل عملية التلوين بالخضاب.

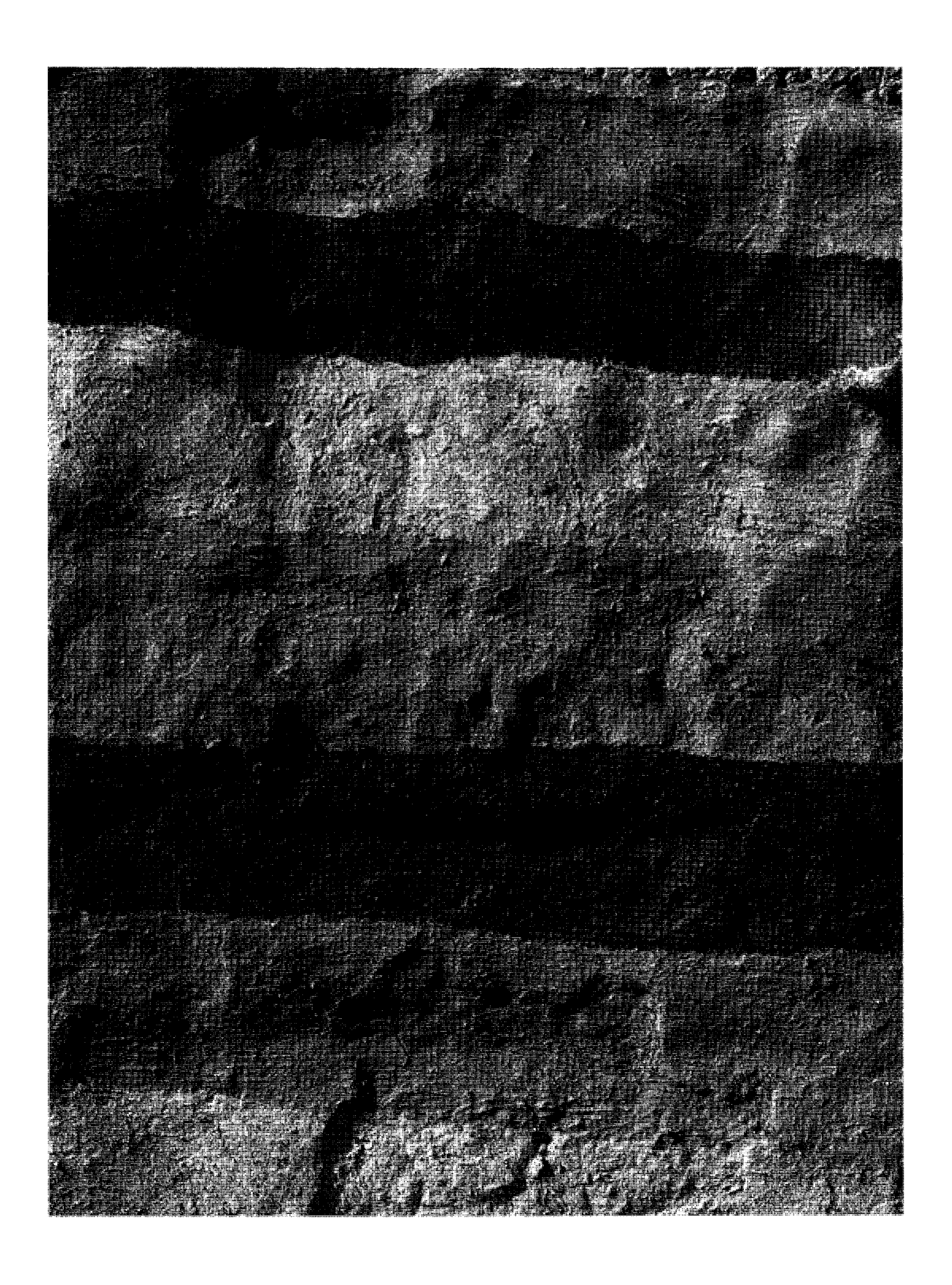
في أربعينيات القرن الماضي، لاحظ «تويتشيل» أن أرضيات المنازل في أبها والأقسام السفلية من الجدران كانت تُطلى بمادة خضراء مستخرجة من البرسيم، الذي ينمو في كافة أنحاء منطقة عسير حيث تتوفر الأمطار، ما عدا تهامة. ويعتبر الأخضر المستخرج من تويجات القرنفل اللون الأكثر شعبية.

وفق عائلة زيد في رجال، فإن تشكيلة الألوان كانت تشمل الأحمر، والأسود، والأبيض، والأخضر، والأصفر والأزرق. كان الأحمر يستخرج من حجر (حسن) ويأتي من عدن - على الأرجح حجر الدم كما يسمى - الممزوج بصمغ شجرة «المر»، وكان بالإمكان أن يصبح برتقالياً وحتى أصفر إذا زيدت نسبة الصمغ، فيما الأسود كان ينتج عن الفحم الخشبي أو عن دخان شعلة الشمعة. الأبيض كان يستخرج من حجر الكلس (الجص)، بينما الأخضر، وهو لون عالي القيمة، يستخرج من أوراق النباتات المعصورة، أو البرسيم أو تويجات القرنفل. أما الأصفر والأزرق فيتم شراؤهما من السوق على شكل بودرة آتية من الهند عبر عدن.

كانت فكرة الهند على أية حال غامضة وواسعة، ومفردات التجارة لم تكن تعبأ بالدقة النباتية أو المعدنية. الأصفر ينتج عن جذر مسحوق يعرف باسم «هرده» Hard، كما يذكر أيضاً استعمال مسحوق أزرق يسمى «زايزا» Zaïza مستورد من الصين.

في أماكن أخرى كان يتم الحصول على الأسود اللماع من القطران النباتي المنتج محليًا، وبحسب الكثافة كانت التلوينات تتراوح بين الأسود والبني الفاتح.

ولابد من الإشارة أخيراً إلى استخدام النيلة للحصول على الأبيض، وهي شجرة كانت آنذاك منتشرة في تهامة، حول صبيا وأبو عريش. أما قشر الرمان فكان يؤمن اللون الأصفر المائل إلى السواد، أو يستخدم كمثبت للألوان الأخرى وهو منتج محلي أيضًا .



الحواشي

١. نظام أمني مضاد للطائرات «بارتفاع منخفض»، وترتكز استراتيجية الهجوم فيه على عنصر المباغتة والسرعة. اسمه مستعار من الاسم الذي يطلق بالعربية على صقر الشاهين الذي يتمتع بالمزايا نفسها.

٢. راجع ت. موجيه، الرجال-الأزهار والعربية الخضراء Hommes-fleurs et verte Arabie ، باريس، سوفل، ١٩٨٨م.

٣. الحركة والكلمة، الذاكرة والإيقاعات Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes، باريس، ألبان ميشال، ١٩٦٥م، الجزء الثاني، ص ٨٦ .

٤. عندما أخذنا تذاكر الباص إلى الحرف، نقطة انطلاق رحلتنا، استغرب باقي الركاب الأمر كثيراً: «ما الداعي للذهاب إلى هناك؟ سيطلقون النار عليكم. أنتم فرنسيون؟ سيتم اختطافكم وسيطالبون شيراك بالمال».

٥. ج. شلهود J. Chelhod: القانون في المجتمع البدوي Le droit dans la société bédouine، باريس، مكتبة مارسيل ريفيير، ١٩٧١م، ص ٥-٦ .

٦. منطقة محترقة بأودية عميقة، إنها كذلك المنطقة التي وهبتها صعوبة الوصول إليها اسمها، فعسير مشتق في الواقع من الكلمة العربية «عسر» التي تعني حرفياً صعوبة.

٧. في المظاهرات الفولكلورية يغنى باستمرار مديح للأمير.

٨. يظهر اسم تهامة في الكتابات السبئية بأحرف صامتة ت ـ هـ ـ م، الذي يعني «الأرض المسطحة والمنخفضة تحت الوعورة» .

٩. سراة تعني لغوياً «الجزء العالي».

١٠. في معناها الواسع، تضم تهامة، تهامة المنخفضة أو المنطقة الساحلية وتهامة العالية أو تهامة الهضاب. هذا التقسيم يعبّر عن التعارض بين أقوام سود طارئين (دخلاء) وسكان عرب أصليين. وبقصد التبسيط سنطلق على تهامة المنخفضة اسم «تهامة» وعلى تهامة العالية اسم «تهامة الهضاب».

١١. «الوادي» هو مجرى مياه غير دائم.

١٢. «أهل» يعني «أناس»، «عشيرة» مقرونة بلقب لتعيين جماعة.

١٣. كان طرح الإصلاحيين هو العودة إلى الإسلام المستقيم التقليدي ومكافحة الانحرافية الدينية.

١٤. أ. بريس A. Brice الذي أشار إليه ج. س. سوانسون J. C. Swanson «تاريخ ونتائج الهجرة خارج جمهورية اليمن العربية»، في ب. بونانفان P. Bonnenfant، «الجزيرة العربية اليوم» La Péninsule arabique d'aujourd'hui إصدارات الـ CNRS ، ١٩٨٢، الجزء ٢، ص ١٠٨.

١٥. نقصد بـ «مجموعات تقنية» المجموعات المهنية التي لا تجمعها قرابة وتتقاسم ثقافة مادية واحدة.

١٦. راجع ب. بونانفان: «أراضي المملكة العربية السعودية العالية» Les Hautes Terres d'Arabie Saoudite ، تقرير SEDES، ١٩٧٩، ص ٥٧-٥٨ .

١٧. إنه البيت من طراز أبها كما حدده ك. عبد الفتاح في Mountain Farmer and Fellah in ´Asir, Southwest Saudi Arabia «إرلانجن» Erlangen ، Frankische geographische Gesellschaft، Sonderband 12، ١٩٨١، ص ٩٧ .

١٨. ج كينغ: The Traditional Architecture of Saudi Arabia, G. King لندن ، I.B.Tauris & Co Ltd، ١٩٩٨، ص ٢١١ .

١٩. ج توفان: G. Toffin. Les Champs croisés de l'ethno-architecture: du monde indo-himalayen à l'Europe occidentale، ديوجين Diogène، رقم ١٦٦، ١٩٩٤ ، ص ٢٥ .

٢٠. المرجع السابق نفسه.

٢١. النتف essentes هي مواد تغطية تشكل تلبيس جدار عمودي .

٢٢. كتابه Architecture without Architects نشره عام ١٩٦٤ م متحف الفن الحديث في نيويورك Museum of Modern Art .

٢٣. س. برومبرجيه C. Bromberger: «المسكن والسكن: أشياء مركبة. أي اتجاهات للتحليل؟» L'habitat et l'habitation: des objets complexes. Quelles directions pour une analyse? في Habitat et espace dans le monde rural، باريس، إصدارات La maison des sciences de l'homme، ١٩٨٨م، ص ٧ .

٢٤. ل. غولفان L. Golvin: «مساهمة في دراسة الهندسة المعمارية الجبلية في جمهورية اليمن العربية»، في ج. شلهود، L'Arabie du sud، باريس، Maisonneuve & Larose، ١٩٨٥، الجزء ٣، ص ٣١٠.

٢٥. الزيدية مذهب إسلامي لا يقبل إلا بإمامة ذرية علي وفاطمة وهو الأقرب إلى مذاهب أهل السنة.

٢٦. ل. غولفان: «بعض أوجه الهندسة المعمارية المحلية في جمهورية اليمن العربية»، في ب. بونانفان، «الجزيرة العربية اليوم»، ص١٩٧.

٢٧. يحكى أنه حتى السبعينيات، لم يكن الأولاد يذهبون الى المدرسة بعد الأمطار الغزيرة كي يساعدوا في سد الشقوق في الجدران (راجع ج. كينغ، G. King, The Traditional Architecture of Saudi Arabia، ١٩٩٨، ص ١٢ -١٣) .

٢٨. أ. لوروا ـ غوران، الحركة والكلمة، الذاكرة والإيقاعات، الجزء الثاني.

٢٩. لا شك في أن التشابه في تشكل البيت العربي والعقلية العربية لا يكفي لتفسير كل شيء، فقد بررت الوظائف الميكرومناخية لصحن الدار تنظيمه للحرارة في البيت.

٣٠. ل. غولفان: «مساهمة في دراسة الهندسة المعمارية الجبلية في جمهورية اليمن العربية»، في ج شلهود، «العربية الجنوبية»، الجزء الثالث.

٣١. خلافاً للتعبير «Arabe-Sud»، يتمتع التعبير «Sud-arabique» ببعد مزدوج، جغرافي ولغوي في آن واحد، إذ يشير من جهة إلى منطقة، ومن جهة أخرى إلى لغة مختلفة عن العربية.

٣٢. لم نر في اليمن إطلاقاً عناصر زخرفية من المرو باستثناء المنطقة الحدودية مع العربية السعودية. ولم يأت على ذكرها أي مؤلف مهتم بالهندسة.

٣٣. د. كليفنو، جمالية الحجاب: «دراسة عن الفن العربي ـ الإسلامي» Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique، باريس، لارمتان l'Harmattan، ١٩٩٤، ص ١٩٣.

٣٤. راجع نورا بنت محمد آل سعود، بلاد عسير، الرياض ١٩٨٩ م، ص ١٠٤.

٣٥. المرجع نفسه، ص ١٠٨.

٣٦. اختصار arâk (Salvadora persica).

٣٧. ك. س. تويتشل، العربية السعودية، نيويورك، K. S. Twitchell. Saudi Arabia، غرينوود برس، ١٩٦٩ [١٩٤٧م]، ص ١٣٠ -١٣١.

٣٨. و. وم. رفعت، تراث المملكة العربية السعودية، The Heritage of the Kingdom of Saudi Arabia، واشنطن، منشورات GDG ١٩٩٠، ص ١٦٣.

٣٩. ب. ليبنز P. Lippens، رحلة في العربية الوسطى Expédition en Arabie centrale، باريس، أدريان ـ ميزونوف Adrien-Maisonneuve، ١٩٥٦.

٤٠. و. تسايغر W. Thesiger، «رحلة عبر جبال تهامة، عسير والحجاز» A journey through the Tihâma, the 'Asir and the Hijaz mountains جيوغرافيكال جورنال، ١١٠ (٤-٦)، ١٩٤٧م، ص ١٩٥.

٤١. راجع ك. ليفي شتروس C. Lévi-Strauss، النظر، الإصغاء، القراءة، (Regarder, écouter, lire)، باريس، بلون، ١٩٩٣م.

٤٢. واحد في المائة من الفوضى (Un pour cent de désordre)، بجرد، ودجبرس وتشيز (Bjerred, Wedgepress & Cheese)، ١٩٨٠م.

٤٣. ب. ليبنز، رحلة في العربية الوسطى، مرجع سابق، ص ٤٧.

٤٤. ل. غولومبك، «The Draped Universe of Islam» في Content and context of visual arts in the Islamic world /P. Soucek يونيفرسيتي بارك، بنسلفانيا، ١٩٨٨م.

٤٥. أ. فان جنب A.Van Gennep، «Les poteries kabyles» في Etudes d'ethnographie، باريس، منشورات إرنست لورو، ١٩١١م، ص ٣٩.

٤٦. س. تيسرون S. Tisseron، Y a-t-il un pilote dans l'image باريس، Aubier، ١٩٩٨م، ص ٨٥.

٤٧. ر. مورنيي R Maurnier، «Le culte domestique en kabylie» في Mélanges de sociologie Nord-Africaine ، باريس، Librairie Félix-Alcan، ١٩٣٠م، ص ١٣٥.

٤٨. ج بيرك، Ecrits sur l'Algérie، Aix-en-Provence، Edi-Sud، ١٩٨٦م ، ص ٢٢٣.

٤٩. أ. لوروا ـ غوران، Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص ٢٣٦.

٥٠. يرى E. Doutté، أن الوشم، من بقايا الوثنية العربية، يمثل «تعويذة دائمة»، في: «السحر والدين في إفريقيا الشمالية» Magie et religion dans l'Afrique du Nord، الجزائر، أ. جوردان A. Jourdan، ١٩٠٩م، ص ١٤٩.

٥١. م. عزيزة M. Aziza، الصورة والإسلام: الصورة في المجتمعات العربية المعاصرة/مها L'image et l'Islam: l'image dans les sociétés arabes contemporaines/ Moha، باريس، ألبان ميشال Albin Michel، ١٩٧٨م، ص ٨٩ـ٩٠.

٥٢. أ. لوروا ـ غوران، Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص ١٦٣- ١٦٤ .

٥٣. «L'art rustique dans les Kabylies» في La Dépêche de Kabylie (٢٣ نيسان ١٩٥٤م).

٥٤. في الفن العربي ـ الإسلامي، تستخدم صورة المحراب باستقلالية عن سياقها، أي دون الرجوع إلى الجامع.

٥٥. هـ بالفيه H. Balfet خزف آيت إسماعيل من جرجرة: عناصر دراسة جمالية». La poterie des Ait Smaïl du Djurdjura. Eléments d'étude esthétique، Révue africaine ١٩٥٥م الجزء XCIX ، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٤ .

٥٦. Ushar أو Calotropis procera

٥٧. ت. بروشازكا T. Prochazka، Saudi Arabian Dialects، لندن، كيغان بول Kegan Paul، ١٩٨٨ م، ص ٥ .

٥٨. وفق ج. كينغ G. King، أن أكواخ تهامة شبيهة بشكل لافت بأكواخ بونت Punt في رسوم رحلة الملكة حتشبسوت Hatshepsut عام ١٥٠٠ قبل الميلاد. راجع The Traditional Architecture of Saudi Arabia، ص ٦٠ .

٥٩. تجدر الملاحظة أنه في إفريقيا، يغطى رأس المخروط بطنجرة مقلوبة لحماية القبة.

٦٠. ك. عبد الفتاح، Mountain Farmer and Fellah in Asir, Southwest Saudi Arabia، ص ٩٤ .

٦١. ب. غولفان P. Golvin، «بعض ملامح الهندسة المعمارية المحلية في جمهورية اليمن العربية»، Quelques aspects de l'architecture domestique en République arabe du Yémen، في ب. بونانفان، الجزيرة العربية الراهنة La Péninsule arabique d'aujourd' hui، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص ٢٠١ .

٦٢. إنه المبدأ بالنسبة لمختلف أنواع القبعات المستخدمة في تهامة، الطرحة (الرأسية) غير المتناسقة بالنسبة للحافة، تمنح حجماً كبيراً من الهواء فوق الرأس.

٦٣. ف. ستون، Studies on the Tihamah. The Report of the Tihamah Expedition 1982 and related Papers، هارلو Harlow، لونغمان Longman، ١٩٨٥م، ص ٩٧ .

٦٤. ج. م بل J. M. Bel، L'art des bâtisseurs, architecture et vie quotidienne، باريس، Amyris، ١٩٩٧م، ص ٤٠ .

٦٥. هياكل الأسرّة هذه توازي السرير السوداني (العنقريب).

٦٦. رز هوغارت R. Hoggart، La culture du pauvre ، باريس، Editions de Minuit، ١٩٧٠م، ص ١٩٣ .

٦٧. ب. وم. ماريشو P. et M. Maréchaux، Tableaux du Yémen، باريس، Arthand، ١٩٩٧م، ص ١٥٠-١٥١.

٦٨. م. ونزل M.Wenzel، House Decoration in Nubia، لندن، Duckworth، ١٩٧٢م، ص ٧٤ .

٦٩. م. تاميزييه M. Tamisier، Voyage en Arabie، باريس Louis Desessart Ed.، ١٩٧٦ [١٨٤٠]، ص ٣٨٧ .

٧٠. م. ونزل، House Decoration in Nubia، مرجع سابق، ص ٦٧.

٧١. المرجع نفسه، ص ٩٣ .

٧٢. ف. فرسنل F. Fresnel، «العربية» (L'Arabie) في La Revue des deux-mondes I، القسم الأول، ١٨٣٩م، ص ٢٥٦ .

٧٣. ج. س فلوجل، الحالم العاري (Le Rêveur nu)، باريس، Aubier Montaigne، ١٩٨٢م، ص ١٦٥.

٧٤. نجد هذا الشكل على بعض المجوهرات التقليدية .

٧٥. ما نسميه تماثلاً يقابل استدارة ١٨٠ درجة حول نقطة مركزية .

٧٦. ج. س. فلوجل، مرجع سابق، ص ١٦٥ .

٧٧. يخصص فعل «دهن» لاستعمال الدهان الصناعي، للاختصار.

٧٨. جنغرش Gingrich يكتشف نفس العملية بشأن الزخارف على الخشب في بلاد غامد وزهران. راجع أ. جنغرش «Traditional Architecture»، في و. دوستال W. Dostal ، Ethnographic Atlas of Asir ، فيينا، Verlag der österreicheschen Akademie der Wissenschaften، ٢، ١٩٨٣م، ص١١١ .

٧٩. يمكن ملاحظة الممارسة نفسها لدى رؤساء القبائل، ويذكر بلغريف Palgrave ذلك بطريقة تهكمية: «على حافة الرف العريضة عرضت أباريق قهوة نحاسية من مختلف الأحجام بشكل لافت. زهو العرب يضاعف عددها بشكل مثير للسخرية. لقد رأيت أحياناً دزينة مصفوفة أمام الموقد، فيما تحضير القهوة لا يتطلب أكثر من ثلاثة منها». راجع: سنة في العربية الوسطى(Une année en Arabie centrale)، ١٨٦٩م، ص ١٧-١٨ .

٨٠. قبل أن تهجر البيوت كانت الأرضيات مفروشة بمادة صناعية (لينوليوم linoleum) تخفي طبيعتها.

٨١. اللافت أن تكون هذه الزخرفة موجودة منذ الحقبة النيوليثية، كما يظهر على مزهرية كروية آتية من الكدادا (السودان)، وهي معروضة حالياً في متحف الخرطوم الوطني. وهو ما يزال قائماً حالياً على بعض الموكيت.

٨٢. كلمة «خمشة» (حرفياً «خرمشة») مرتبطة باستعمال أصابع اليد (الخمسة) لخرمشة الأرض.

٨٣. نظّم هذا المعرض من ١٦ إلى ٢٣ آب ١٩٩٧م في مركز المفتاحة الثقافي في أبها.

٨٤. ت. بروشازكا، Architectural Terminology of the Saudi Arabia South-West، في Arabian Studies، R.B Serjeant and R. L Bidwell، ١٩٧٨،الجزء الرابع، ص ١١٤ .

٨٥. عندما شيد المجمع الأميري في أبها، تحت البيوت من طراز أبها، كشفت أساسات بيوت أكثر قدماً من الطراز نفسه ولكنها غير مؤرخة. راجع: W.Thesiger, Desert, Marsh and Mountain, the world of a nomade لندن ، Collins، ١٩٧٩م، ص٤١.

٨٦. ج. ب. شانجو J.P. Changeux، Raison et Plaisir، باريس، أوديل جاكوب، ١٩٩٤م، ص ٧١.

٨٧. أو غرابار O. Grabar، الزخرفة: أشكالها ووظائفها في الفن الاسلامي L'Ornement, formes et fonctions dans l'art islamique باريس، فلاماريون، ١٩٩٦م، ص ٨٦ .

٨٨. المرجع نفسه، ص ٧٥ .

٨٩. درج السلم يترجم فكرة صعود روحاني: الصعود إلى الله خاصة إذا لوّن بالأخضر، أو على الأقل إلى السماء إذا لوّن بالأزرق .

٩٠. من بين الشواهد النادرة من ذلك العصر على هذا التقليد الجماعي، يذكر م. تاميزييه (عام ١٨٤٠م) أن داخله [حصن قرب خميس مشيط] مزخرف بتلوينات صافية حمراء وبيضاء، منسقة على شكل شطرنج. راجع Voyage en Arabie، ذكر سابقاً.

٩١. ف. فراندا F. Varanda، Art of Building in Yemen لندن - نيويورك، The MIT Press، ١٩٨٢ م، ص ١٣١.

٩٢. الشعر العربي يذكر منسوجات اليمن، إذ كان ملوكها يمنحون نباتًا من القماش المخطط لمن يمدحهم.

٩٣. ت. فبلن T.Veblen، نظرية صف الراحة The theory of the Leisure class، باريس، غاليمار، ١٩٧٩م .

٩٤. بالنسبة للبيوت من الحجر، المبدأ شبيه عبر استعمال ركائز متناوبة من الحجر بألوان مختلفة.

٩٥. ب. وم. ماريشو، لوحات من اليمن Tableaux du Yémen، ذكر سابقاً، ص ٩٣.

٩٦. هذا النموذج موجود أيضاً كصدار لبعض الأثواب .

٩٧. في اليمن، لدى البنائين وسائل لونية لا تتغير بفضل استعمال حجارة متنوعة يحددونها وفق المبدأ نفسه: حجر أسود (بزلت)، حجر أبيض (كلس) ، حجر أحمر (Grès)، حجر أخضر (amphibole). وفي كل الأحوال الحقل الدلالي المقصود بهذه العبارات يبين أنه يتم اختيار الدال (signifiant) لتوجيه الانتباه نحو اللون المستعمل.

٩٨. ك.س. تويتشل، المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ١٣٠ - ١٣١.

٩٩. السجل اللوني وتركيب اللآلئ المستعملة في الحجاز الجنوبي لزخرفة الثياب والسجف الجداري يندرجان في العملية نفسها لآلئ فضية من تصميم حرفي، ثم لآلىء فضية من إنتاج صناعي وأخيراً لآلئ متعددة الألوان من إنتاج صناعي.

١٠٠. ف. فرندا، Art of Building in Yémen، مرجع سابق، ص ٢٣٠ .

١٠١. ب. وم. ماريشو، Tableaux du Yémen، مرجع سابق، ص ٧٩ .

١٠٢. م. ونزل، House Décoration in Nubia، مرجع سابق، ص ٦٣ .

١٠٣. ب. ليبنز ، Expédition en Arabie centrale، مرجع سابق، ص ٤٧٠.



ABDULFATTAH, K.

1981. *Mountain Farmer and Fellah in 'Asîr, Southwest Saudi Arabia*. Erlangen: Fränkische geographische Gesellschaft, Sonderband 12.

AZIZA, M.

1978. *L'Image et l'Islam. L'image dans les sociétés arabes contemporaines/Moha*. Paris: Albin Michel.

BALFET, H.

1955. "La poterie des Aït Smaïl du Djurdjura. Eléments d'étude esthétique". *Revue africaine*. XCIX: 289 - 340.

BEL, J. -M.

1988. *Architecture et peuple du Yémen*. Paris: Conseil international de la langue française.

1997. *L'Art des bâtisseurs. Architecture et vie quotidienne*. Paris: Amyris.

BERQUE, J.

1986. *Ecrits sur l'Algérie*. Aix-en-Provence: Edisud.

BOAS, F.

1955 [1927]. *Primitive Art*. New York: Dover Press.

BONNENFANT, P.

1979. *Les Hautes Terres d'Arabie Saoudite*. Rapport SEDES.

1991. 'La maison dans la péninsule arabique". *L'Habitat méditerranéen. Variations et mutations*. Paris: Institut français d'archéologie orientale. III: 715 - 797.

BROMBERGER, C.

1988. "L'habitat et l'habitation: des objets complexes. Quelles directions pour une analyse?" *Habitat et espace dans le monde rural*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme. 3 - 13.

CHANGEUX, J.-P.

1994. *Raison et Plaisir*. Paris: Odile Jacob.

CHELHOD, J.

1971. *Le Droit dans la société bédouine*. Paris: Librairie Marcel Rivière & Cie.

CLEVENOT, D.

1994. *Une rsthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*. Paris: Editions de L'Harmattan.

Doat, P. et al.

1979. *Construire en terre,* Paris: Editions Alternative, 'An Architecture' collection.

DOSTAL, W.

1983. *Ethnographic Atlas of Asir.* Vienna: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

DOUTTE, E.

1909. *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord*. Algiers: A. Jourdan.

EHRLICH, S, -D.

1985. F. Stone: *Studies on the Tihâmah. The Report of the Tihâmah Expedition 1982 and Related Papers.* Harlow: Longman.

FACEY, W.

1997. *Back to Earth. Adobe Building in Saudi Arabia.* Riyadh: Al-Turath, with the London Centre of Arab Studies Limited, London.

FLÜGEL, J. –C.

1982. *Le Rêveur nu*. Paris: Aubier Montaigne.

FRESNEL, F.

1839. "L'Arabie" *Revue des deux mondes*. I: 241 - 257.

GINGRICH, A.

1983. "Traditional Architecture". W. Dostal: *Ethnographic Atlas of Asir.* Vienna: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

GOLOMBEK, L.

1988. "The Draped Universe of Islam". P. Soucek (coll): *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World.* Pennsylvania: University park.

GOLVIN, L.

1982. "Quelques aspects de l'architecture domestique en République arabe du Yémen". P. Bonnenfant:

La Péninsule arabique d'aujourd'hui. Paris: Editions du CNRS. II: 155 - 209.

1982. "L'architecture domestique de la Tihâma". Ibid: 201 - 208.

thesis. Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales.

MAUNIER, R.
1930. "Le culte domestique en Kabylie". *Mélanges de sociologie nord-africaine*. Paris: Librairie Félix Alcan. 121 - 51.

MOLMAR, V.
1980. *Un pour cent de désordre*. Bjerred (Sweden): Wedgepress & Cheese.

NOURA BINT MUHAMMAD AL-SAUD ET AL.
1989. *Bilâd 'Asîr. Riyad.*

PALGRAVE, M.W.G.
1869. *Une année en Arabie centrale*.

PHILBY, ST. J.
1952. *Arabian Highlands*. New York: Ithaca.

PROCHAZKA, T.
1978. "Architectural Terminology of the Saudi Arabia South-West". R.B. Serjeant & R.L. Bidwell:
Arabian Studies. IV.

RIFAI, WAHBI AL-HARIRI.
1987. *'Asîr, Heritage and Civilization*. Riyadh: Obeikan.

RIFAI, WAHBI AL-HARIRI & MOKHLESS AL-HARIRI.
1990. *The Heritage of the Kingdom of Saudi Arabia*. Washington: GDG Publications.

RUDOFSKY, B.
1977. *Architecture without Architects*. New York: Garden City.

STONE, F.
1985. *Studies on the Tihâmah. The Report of the Tihâmah Expedition 1982 and Related Papers. Harlow:* Longman.

SWANSON, J.-C.
1982. "Histoire et conséquences de l'émigration hors de la République arabe du Yémen". P. Bonnenfant: *La Péninsule arabique d'aujourd'hui*. Paris: Editions du CNRS. II: 107 - 33.

TAMISIER, M.
1976 [1840]. *Voyage en Arabie*. Paris: Editions Louis Desessart.

1985. "Contribution à l'étude de l'architecture de montagne en République arabe du Yémen". J. Chelhod: *L'Arabie du Sud*. Paris: Maisonneuve & Larose. III: 303-328.

GRABAR, O.
1996. *L'Ornement, formes et fonctions dans l'art islamique*. Paris: Flammarion.

AL-HAMDANI.
1981 [1938]. *The Antiquities of South Arabia, Being a Translation from the Arabic with Linguistic, Geographic, and Historic Notes on the Eighth Book of Al-Hamdânî's al-Iklîl. Princeton:* Westport, N.A. Faris.

HIRSCHI, S. & M.
1983. *l'Architecture au Yémen du Nord*. Paris: Berger-Levrault.

HOGGART, R.
1970. *La Culture du pauvre*. Paris: Editions de Minuit.

IBN KHALDUN
1958. *Muqaddima*. Cairo, Paris: Quatremère.

KING, G.
1998. *The Traditional Architecture of Saudi Arabia*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

LEROI-GOURHAN, A.
1965. *Le Geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.

LEVI-STRAUSS, C.
1993. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon.

LIPPENS, P.
1956. *Expédition en Arabie centrale*. Paris: Adrien-Maisonneuve.

MARECHAUX, P & M.
1997. *Tableaux du Yémen*. Paris: Arthaud. *(Impressions of Yemen. Paris: Flammarion).*

MAUGER, T.
1996. *Tableaux d'Arabie*. Paris: Arthaud. *(Impressions of Arabia. Paris: Flammarion).*

1999. *Synthèse descriptive et interprétative de l'architecture et de l'art mural vernaculaires du 'Asîr (province méridionale d'Arabie Saoudite).* Doctoral

THESIGER, W.
1947. "A Journey through the Tihâma, the "Asîr and the Hijaz Mountains". *Geographical Journal*. 110 (4 - 6): 189 - 200.

TISSERON, S.
1998. *Y a-t-il un pilote dans l'image?* Paris: Aubier.

TOFFIN, G.
1994. "Les champs croisés de l'ethno-architecture.
Du monde indo-himalayen à l'Europe occidentale". *Diogène*. Paris: PUF. 166: 21 - 42.

TWITCHELL, K.-S.
1969 [1947]. *Saudi Arabia*. New York: Greenwood Press.

VAN GENNEP, A.
1909. *Les Rites de passage*. Paris: Librairie critique.

VARANDA, F.
1982. *Art of Building in Yemen*. London-New York: The MIT Press.

VEBLEN, T.
1979 [1899, *The Theory of the Leisure Class]. Théorie de la classe de loisir.* Paris: Gallimard.

WENZEL, M.
1972. *House Decoration in Nubia*. London: Duckworth.